



ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ

(ΦΙΤ) Φιλοσοφία και Αισθητική

Ακαδημαϊκό έτος: 2025-2026

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΉ ΕΡΓΑΣΙΑ

Χαρτογράφηση συναισθηματικών μοτίβων στην τέχνη και στη φιλοσοφία

Γκούτζου Δήμητρα

Επιβλέπων καθηγητής

Ευάγγελος Πρωτοπαπαδάκης

Συν-επιβλέπουσα καθηγήτρια

Λυδία Πετρίδου

Αθήνα, Ιανουάριος, 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο/η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του/της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιοδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο/Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Χαρτογράφηση συναισθηματικών μοτίβων στην τέχνη και στη φιλοσοφία

Γκούτζου Δήμητρα

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων καθηγητής

Ευάγγελος Προτοπαπαδάκης

ΣΕΠ, ΕΑΠ

Συν-επιβλέπουσα καθηγήτρια

Λυδία Πετρίδου

ΣΕΠ,ΕΑΠ

Αθήνα, Ιανουάριος, 2026

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει τη συγκρότηση της αισθητικής εμπειρίας μέσα από τη συγκίνηση και το συναίσθημα. Στην περίπτωση αυτή το συναίσθημα και η συγκίνηση ως παράγοντες δεν αντιμετωπίζονται ως ψυχολογικά αποτελέσματα ή κατηγοριοποιήσεις του συναισθήματος, αλλά ως συνθήκες που διαμορφώνουν νόημα, στάση και αξιακή κατεύθυνση του υποκειμένου. Προκειμένου να εξερευνησει τις συνθήκες αυτές, υιοθετεί μία εννοιολογική και περιγραφική προσέγγιση της αισθητικής εμπειρίας η οποία δεν εμπίπτει αυστηρά σε φαινομενολογικές ούτε ερμηνευτικές προσεγγίσεις, αλλά εστιάζει στη δομή της. Κατ'αυτό, η αισθητική εμπειρία καθιστά μία δυναμική διαδικασία η οποία αναδύεται είτε από το προ-αναστοχαστικό ή αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης έως την αναγνώριση ή/και σταθεροποίηση αξιολογικών στάσεων. Κεντρικός στόχος είναι η ανάδειξη του μετασχηματισμού της συγκίνησης και του συναισθήματος που αναδύεται από την εμπειρία της εικόνας. Ο μετασχηματισμός νοείται ως επιτελεστική διαδικασία όπου η συγκίνηση πραγματώνεται στο χρόνο της εμπειρίας επηρεάζοντας την αντίληψη του υποκειμένου για τον εαυτό του, τον κόσμο και τον Άλλον.

Ο μετασχηματισμός χαρτογραφείται από το εννοιολογικό εργαλείο A-A-K(Αντίληψη-Ανασύσταση-Κατεύθυνση). Έτσι, η χαρτογράφηση διαδοχικά εξετάζει την προ-αναστοχαστική πρόσληψη, την φαντασιακή και μνημονική ανασύσταση της εμπειρίας και τη σταθεροποίηση της συγκίνησης σε αξιακή κατεύθυνση και ενδεχομένως σε ήθος. Μέσα από την περιγραφική ανάλυση της εμπειρίας ή αλλιώς χαρτογράφηση της εμπειρίας, φαίνεται ότι τα συναισθηματικά μοτίβα δεν προϋπάρχουν ως σταθερές κατηγορίες, αλλά συγκροτούνται επιτελεστικά μέσα από την επαναληψιμότητα, την ένταση και τη διάρκεια της συναισθηματικής εμπειρίας σε συνάρτηση με την αισθητική.

Λέξεις κλειδιά: προθεσιακότητα, κατεύθυνση, αντίληψη, ανασύσταση, A-A-K εργαλείο, αρχέτυπο

Emotional patterns in art and philosophy

Dimitra Gkoutzou

Abstract

The present study focuses on the construction of aesthetic experience through emotion and affect. In this context, affect and emotion are not treated as psychological outcomes or as categories of emotional classification, but as conditions that shape meaning, attitude and the subject's axiological orientation. In order to explore these conditions, the study adopts a conceptual and descriptive approach to aesthetic experience, which doesn't fall strictly into phenomenological or hermeneutic frameworks, but instead focuses on its structure. In this sense, aesthetic experience is understood as a dynamic process that unfolds from the pre-reflective level of consciousness or the reflective one toward the recognition and /or stabilisation of evaluative attitudes. The central aim of the study is to highlight the transformation of affect and emotion as they emerge from the experience of the image. This process is a performative process in which affect is actualized over the duration of the experience, influencing the subject's perception of the self, the world and the Other. This transformative process is mapped through the conceptual tool(Perception-Reconstitution-Direction). The mapping proceeds by examining, in sequence, pre-reflective perception, the imaginative and mnemonic reconstitution of experience and the stabilization of affect into axiological Direction and potentially, into ethos. Through this descriptive analysis or mapping of experience, it becomes evident that emotional patterns do not pre-exist as fixed categories, but are constituted performatively through repetition,intensity and duration of emotional experience in relation to aesthetic.

Keywords: intentionality, direction, perception, reconstitution, P-R-D tool, archetype

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	iv
Abstract.....	v
Περιεχόμενα.....	vi
1.Εισαγωγή.....	1
2.1 Από το συναίσθημα στο βίωμα: Επισκοπική ερμηνεία της αισθητικής εμπειρίας μέσω φιλοσοφικών θεωριών.....	2
2.1.1 Ερμηνεία και άρρητο.....	3
2.1.2 Σώμα και προθεσιακότητα.....	3
2.1.3 Συναισθηματική γνώση, μίμηση και επιτέλεση.....	4
2.2 Η έννοια της αντίληψης.....	5
2.2.1 Η αξιολογική κρίση ως φαντασιακή δόμηση της προ-αναστοχαστικότητας και αναστοχαστικότητας.....	5
2.2.2 Τα είδη μνήμης ως μιμητικές εγγραφές.....	7
2.2.3 Οπτική διεργασία ως μιμητική επιτέλεση.....	8
2.2.4 Αναγνώριση μοτίβων ως προσοχή και συγκέντρωση.....	9
2.2.5 Ο συλλογισμός ως πρακτική ανασύνδεσης.....	10
2.2.6 Η σημασία της αλληλεπίδρασης της γνωστικής και συμπεριφορικής διάστασης της εμπειρίας.....	11
2.2.7 Η συμπεριφορική διεργασία και το ερέθισμα.....	12
2.2.8 Η προ-αναστοχαστικότητα και η αναστοχαστικότητα ως μηχανισμός μετάβασης από τη συμπεριφορική διεργασία στην γνωστική.....	14
2.2.9 Η αντίληψη ως ενσώματος μηχανισμός της αίσθησης.....	15
2.3 Το συναίσθημα στην τέχνη: Από τη μορφή- αναπαράσταση στη συγκίνηση.....	16
2.3.1 Η επιθυμία και η προσδοκία ως κατευθύνσεις προθεσιακότητας.....	16
2.3.2 Η μίμηση και η επιτέλεση ως σταδιοποίηση της προσοχής- η συνειρμική σκέψη.....	17
2.3.3 Από τη μορφή-αναπαράσταση στη συγκίνηση: η αξιολογική κρίση ως παράγωγο συγκίνησης.....	18

2.4.Το εργαλείο Αντίληψη-Ανασύσταση-Κατεύθυνση και η σχέση με την επιτέλεση.....	20
3.1. Η προθεσιακότητα του εγώ και τα όρια της.....	22
3.2.Η προσέγγιση του προ-στοχάζεσθαι ως πρόβλεψη συναισθήματος.....	23
3.2.1 Το έργο τέχνης ως προβλέψιμο μοτίβο και μη προβλέψιμο μοτίβο.....	23
3.2.2 Η μεσαιωνική τέχνη ως προβλέψιμο μοτίβο συναισθηματικών καταστάσεων.....	25
3.2.3 Η τέχνη ως διαδικασία προσκόλλησης και αντιπροσκόλλησης συναισθήματος.....	26
3.2.4. Η διαιώνιση της μορφοπλαστικότητας ως δόμηση αρχέτυπων.....	27
3.3.Δύο σύγχρονα case studies που δείχνουν την εξατομικευμένη καλλιτεχνική διάρθρωση ως πλαίσιο συναισθηματικής πρόσληψης	28
3.3.1 Η σιωπηλή παρουσία ως μορφή Αντίληψης.....	28
3.3.2 Η συμμετρία και η στατικότητα ως Ανασύσταση της ηρεμίας.....	29
3.3.3 Από την ηρεμία στην έκσταση: η ρήξη του προβλεπτικού μοτίβου.....	30
3.3.4 Η Κατεύθυνση της πρόθεσης συγκριτικά με το έργο της Κουμπαρούλη.....	32
3.3.5 Η προβλεψιμότητα ως δομικό και ερμηνευτικό στοιχείο: Από το Θεσμικό μοτίβο στη Σύγχρονη Πολυσημία του βιώματος.....	36
3.3.6 Η φιλοσοφική διάσταση του συναισθηματικού μοτίβου.....	38
4.1 Η Παρουσία / Απουσία και η “μορφή” ως μοχλός νοηματοδότησης του έργου.....	46
4.1.1 Διαίσθηση – Συγκίνηση – Affect.....	48
4.2 Η αρχετυπική συγκίνηση ως διαδικασία : Από τη συνειρμική σκέψη στη μη γνώριμη συναισθηματική κατάσταση.....	53
4.3 Εγώ, Προθεσιακότητα και Αρχέτυπα.....	57
5.1.Το αποτέλεσμα του εργαλείου Α-Α-Κ.....	59
5.1.1 Συναίσθημα και ήθος στη φιλοσοφική παράδοση.....	62
5.1.2 Συναίσθημα και ήθος στη σύγχρονη φιλοσοφία.....	64
5.1.3 Η τέχνη ως καλλιέργεια συναισθηματικού ήθους.....	66
5.1.4 Το συναίσθημα ως παρόμηση και φορέας αξιών.....	69
5.1.5 Η ανατροφοδότηση της αισθητικής εμπειρίας και η εδραίωση ήθους.....	71
6.1 Συμπεράσματα, συζήτηση και όρια.....	72

1. Εισαγωγή

Η εικόνα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους φορείς επικοινωνίας διότι μεταφέρει οπτικές πληροφορίες που αναπαριστούν αντικείμενα, υποκείμενα, σκηνές και ενεργοποιούν με αμεσότητα την εμπειρία του θεατή. Η οπτική επικοινωνία επηρεάζει τη γλωσσική δομή της επικοινωνίας διότι εκτυλίσσεται πολυεπίπεδα και ταυτόχρονα με τη σωματική εμπειρία. Έτσι, το σώμα, η αντίληψη και η συγκινησιακή διάθεση του θεατή επηρεάζουν την ποιοτική διάσταση της εμπειρίας του. Η επικοινωνία ενός οπτικού ερεθίσματος δεν εξαντλείται στην απόδοση ενός δείκτη ούτε ενός νοήματος. Πριν από κάθε σηματοδότηση, ερμηνευτική ή εννοιολογική αναγνώριση και κατανόηση, η εικόνα δρα ως αισθητηριακό και αισθητικό γεγονός αφού τα στοιχεία που συγκροτούν π.χ ένα έργο τέχνης (χρώματα, υφές, ρυθμοί, επιφάνειες, συνθέσεις) δεν <<μαρτυρούν>> απλώς αλλά προκαλούν έλξεις, εγγύτητα, απόσταση, εντάσεις που κινητοποιούν τον θεατή να αναστοχαστεί την εμπειρία προτού συγκροτηθεί ως λόγος.

Για παράδειγμα, μία αναπαραστατική εικόνα συνήθως συνοδεύεται από ένα αναγνωρίσιμο θέμα ή μία μορφή το οποίο διαμορφώνει ένα γνωσιακό και πολιτισμικό πλαίσιο πρόσληψης. Ωστόσο, η αναγνώριση δεν <<κλειδώνει>> εντός του έργου την επικοινωνιακή διάσταση του. Με άλλα λόγια, η εικόνα μπορεί να είναι αναγνωρίσιμη χωρίς απαραίτητα να είναι προβλέψιμη ή μονοσήμαντη. Έτσι, η συγκινησιακή ανταπόκριση του θεατή δεν καθορίζεται από την απεικόνιση του ερεθίσματος, αλλά από τον τρόπο που η εικόνα του ερεθίσματος (δηλαδή η μορφή, η στάση, η υλικότητα και η σύνθεση) λειτουργεί αισθητικά τη συγκεκριμένη στιγμή της πρόσληψης. Αντίστοιχα, σε αφηρημένες εικόνες όπου απουσιάζει η αναπαράσταση, δε στερείται η επικοινωνία αλλά μετατοπίζεται. Η μετατόπιση αφορά τη συγκινησιακή απόκριση η οποία ενεργοποιεί εικόνες με βάση τη σωματική και συλλογιστική πρόσληψη. Άρα, η επικοινωνία δεν επιτυγχάνεται μέσω ενός συμβολισμού ή αναφοράς αλλά μέσα από τη συγκινησιακή πρόσληψη του ερεθίσματος.

Στο πλαίσιο αυτό, η εικόνα λειτουργεί ως φορέας που χαρτογραφείται από τη ροή της εμπειρίας. Η ροή αυτή επικοινωνεί τη διαμόρφωση μιας σχέσης σώματος-συναισθήματος-εικόνας-λόγου που η εμπειρία περιγράφεται σταδιακά και αναλύεται σε μία στιγμή ή σύνολο χρονικών στιγμών. Συνομιλώντας με τη φαινομενολογική παράδοση, η παρούσα εργασία

χρησιμοποιεί τη βιωμένη πρόσληψη όχι ωστε να απαντήσει το ερώτημα τι είναι η εμπειρία, αλλά πως το βίωμα καθίσταται αντικείμενο αναστοχασμού και περιγραφής. Έτσι, οι σηματοδοτήσεις της περιγραφής προκύπτουν από ονόματα που αποδίδονται σε μορφές μέσα από τη ροή της αισθητικής πρόσληψης.

Τέλος, η συγκίνηση προσεγγίζεται ως ποιοτική διάσταση της εμπειρίας. Όταν οι ποιοτικές διαστάσεις της εμπειρίας επανέρχονται συγκριτικά με ένα ερέθισμα και αποκτούν διάρκεια και αναγνωρίζονται αναστοχαστικά, σταθεροποιούνται σ' αυτό το οποίο η εργασία ονομάζει συναισθηματικό μοτίβο. Τα μοτίβα δεν αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα σύμβολα ή σημαίνοντα, αλλά λειτουργούν ως περιγραφικά βιώματα της εμπειρίας, όπου μπορούν δευτερογενώς να ενταχθούν ή να εμπλουτίσουν σημασιοδοτικά ή εικονογραφικά πλαίσια. Στο μέτρο αυτό που τα συναισθηματικά μοτίβα αποκτούν διάρκεια και επαναληψιμότητα μπορούν να συμβάλλουν στη διαμόρφωση μιας κατεύθυνσης του εγώ, όπου ενδέχεται να δεσμεύσει το υποκείμενο αποκτώντας αξιακή και κανονιστική διάσταση όταν συναντά τον Άλλον.

2.1 Από το συναίσθημα στο βίωμα: Επισκοπική ερμηνεία της αισθητικής εμπειρίας μέσω φιλοσοφικών θεωριών

Από την αριστοτελική κάθαρση, τη φαινομενολογία έως και τις θεωρίες συναισθήματος, το συναίσθημα τοποθετείται κεντρικά στην ανθρώπινη εμπειρία και συνακόλουθα στη τέχνη. Η τέχνη έχει τη δυνατότητα να μεταδίδει αφηρημένες έννοιες και να παράγει αισθητική γνώση. Επικεντρωμένοι στις συνιστώσες της ιστορική κατανόησης, ενσώματης εμπειρίας και της συνείδησης, θα προσεγγίσουμε πως συγκροτείται ένας μηχανισμός που επεξηγεί το μετασχηματισμό του συναισθήματος από αισθητική εμπειρία στο βίωμα.

2.1.1 Ερμηνεία και άρρητο

Η κατανόηση της εμπειρίας απασχόλησε ιδιαίτερα το Gadamer και ειδικότερα η εφαρμογή της στη τέχνη. Ο ίδιος θεωρεί ότι τέχνη ως εμπειρία παράγεται από την ερμηνεία της διάρθρωσης του έργου ως συμβάν (Gadamer,2004,σ.85). Το συμβάν ως αλήθεια συνοδεύεται από το άρρητο της συνολικής εμπειρίας του έργου τέχνης που υπερβαίνει τη προσωπική μας αναστοχαστικότητα (Gadamer, 2004, σ.85).

Εφόσον ο Gadamer θεωρεί το συμβάν διαλεκτική μιας συγχωνευμένης αληθείας, τότε το ανεκπλήρωτο του συμβάντος καθιστά μια άρρητη αντίσταση που προσωρινά μειώνεται όταν αρθρωθεί εννοιολογικά σε μία συγκεκριμένη στιγμή (Gadamer,2004,σ.14,15). Παρόλα αυτά, αν και ο Gadamer δεν θετεί το άρρητο ως δομικό χαρακτηριστικό της ερμηνείας, η αντίσταση που δημιουργείται λειτουργεί ως κίνητρο που ανοίγει ορίζοντες, ενθαρρύνοντας τη συγχώνευση ερμηνευτικών οριζόντων μέσω αποριών. Η απορία του άρρητου γεφυρώνει την αντίθεση μεταξύ Gadamer και φαινομενολογίας όπως του Ponty, διότι αναδεικνύει τα όρια των θεωριών ως κίνητρα εμβάθυνσης όχι μόνο του έργου τέχνης αλλά και της εμπειρίας. Στον Ponty η αντίσταση του σώματος λειτουργεί όπως το άρρητο στο Gadamer. Έτσι, κοινός στόχος είναι η υπέρβαση του ορίου της εμπειρίας από διαφορετικές αφετηρίες (Iared,2016,σ.5). Το ερμηνευτικό όριο που προκύπτει από το άρρητο και την έκφραση του σώματος λειτουργεί ως ερμηνευτική προέκταση της αισθητικής γνώσης. Έτσι, η αισθητική γνώση, δεν αφορά όμως μόνο ερμηνείες αλλά θεμελιώνεται σε ενσώματες πράξεις προ-ερμηνευτικές.

2.1.2 Σώμα και προθεσιακότητα

Στην περίπτωση του Ponty, το σώμα αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ύπαρξης του ανθρώπου το οποίο λειτουργεί όπως το έργο τέχνης στην περίπτωση του Gadamer. Το σώμα αντιστέκεται στην ολιστική κατανόηση αλλά ταυτόχρονα ανοίγει ορίζοντες όχι μόνο ιστορικής αλλά και υπαρξιακής ερμηνείας. Έτσι, θεωρείται ως φυσικό υποκείμενο που συγκροτεί τη συνολική μας ύπαρξη (Ponty,2005,σ.230-231). Η επίγνωση όμως του υποκειμένου(εγώ) και αντικειμένου(σώματος) διαχωρίζεται τη στιγμή που αντιλαμβάνεται την ιδέα του σώματος του (Ponty,2005,σ.231). Συνεχίζοντας, ο διαχωρισμός αυτός δεν εξυπηρετεί τη σωματική εμπειρία, διότι την αποξενώνει από την προθεσιακότητα της που στρέφεται στο κόσμο προ-αναστοχαστικά και πριν από κάθε θεωρητικό διαχωρισμό.

Άρα, το σώμα αντιμετωπίζεται ως ο ορίζοντας της εμπειρίας μας. Στον ορίζοντα αυτό εμπλέκονται και άλλοι ορίζοντες, που αρθρώνουν λεκτικά την εμπειρία. Η λεκτική άρθρωση της εμπειρίας του σώματος δεν διαχωρίζει το σώμα από τη προθεσιακότητα του, αλλά βοηθά το εγώ να αναστοχάζεται ώστε να νοηματοδοτεί εκ νέου την εμπειρία.

2.1.3 Συναισθηματική Γνώση, Μίμηση και Επιτέλεση

Επομένως, ο αναστοχασμός οριοθετεί τη προθεσιακότητα του σώματος προς όφελος του (Nussbaum,2001,σ.24). Συνοψίζοντας, το σώμα προσφέρει την ενσώματη θεμελίωση της εμπειρίας ενώ η γλώσσα τη νοηματική της διάρθρωση. Άρα η αισθητική εμπειρία έχει ερμηνευτική και ενσώματη διάσταση. Οι διαστάσεις αυτές παράγουν τη γνωστική και συμπεριφορική διάσταση των συναισθημάτων. Ένα παράγωγο της γνωστικής διάστασης του συναισθήματος είναι οι αξιολογικές κρίσεις του Nussbaum όπου το υποκείμενο νοηματοδοτεί την εμπειρία με κρίσεις (Nussbaum,2001,σ.29). Η αξιολογήσεις και οι πεποιθήσεις ως στοιχεία της γνωστικής διάστασης του συναισθήματος τροφοδοτούν το υποκείμενο με γνώση και αυτοσυνείδηση που το κατευθύνουν σε υποκείμενα/αντικείμενα (Nussbaum,2001,σ. 47). Άρα, συγκριτικά με τη Nussbaum, η προθεσιακότητα του σώματος του Ponty, λειτουργεί ως υπόβαθρο που αποκτά γνωστικό περιεχόμενο μέσα από εικόνες και αξιολογήσεις του συναισθήματος που τοποθετούν μία κατάσταση σε γνώμονα με τις αξίες, ανάγκες και επιθυμίες του υποκειμένου σε σχέση με ένα άλλο υποκείμενο/αντικείμενο.

Για παράδειγμα, ο φόβος ως συναίσθημα δεν προκύπτει μόνο από σκέψη, αλλά ενεργοποιείται ενσώματα ως προθεσιακότητα αποφυγής(προ-αναστοχαστική αντίδραση) σε σχέση με ένα απειλητικό υποκείμενο ή αντικείμενο. Επομένως, η λεκτική άρθρωση του συναισθήματος διαμορφώνει το συναίσθημα ως συμβάν συγχώνευσης που πραγματώνεται όταν η προθεσιακότητα ενός υποκειμένου συναντά μια άλλη προθεσιακότητα και καταλήγει στο διαχωρισμό της κοινής εμπειρίας που καταλήγει στην αξιολόγηση. Η ανάκληση των ήδη υπαρχόντων εικόνων-σκέψεων υλοποιείται κατά τη συσχέτιση του αντικειμένου/υποκειμένου της προθεσιακότητας υποβάλλοντας το εγώ σε αναγνώριση γνωστικών και συμπεριφορικών μοτίβων που σηματοδοτούν κρίσεις. Η αναγνώριση τέτοιων μοτίβων είναι απόρροια μιμητικών εγγραφών σε σχήματα μνήμης. Η μιμητική εγγραφή στο προ-αναστοχαστικό

επίπεδο συνείδησης δεν είναι στατική, αλλά μετασχηματίζεται ανάλογα τις επιτελέσεις-πρακτικές του ίδιου υποκειμένου με ένα άλλο υποκείμενο/κατάσταση. Για να κατανοήσουμε καλύτερα τη πρόταση αυτή, μπορούμε να σκεφτούμε με τον όρο στυλιζαρισμένες πράξεις της Butler (Butler,1988,σ.519). Αν αναλύσουμε τη φράση στυλιζαρισμένη επαναληπτική πράξη, το στυλιζάρισμα αναφέρεται σε καθιερωμένες μορφές προτύπων που οδηγούν σε πράξεις. Με αυτό τον τρόπο δείχνει πως τα πρότυπα κατοικούν προ-αναστοχαστικά και εκδηλώνονται επαναλαμβανόμενα στις γνωστικές και συμπεριφορικές διεργασίες ώστε να αναπαράγονται αναστοχαστικά ως απόψεις, συμπεριφορές κλπ.

Οπότε η μίμηση υλοποιείται μέσα από επιτελεστικές επαναλήψεις και κατοικεί στο προ-αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης, ενώ η ίδια η επιτέλεση καθιστά δυνατόν μέσω την αναστοχαστικότητας της εμπειρίας να μετασχηματίσει την επαναληψιμότητα σε νέες συνήθειες που οδηγούν σε νέα πρότυπα.

Συνεπώς, η κατασκευή των νέων προτύπων μετασχηματίζει την αισθητική εμπειρία σε νέα αισθητική γνώση που οδηγεί σε νέες γνωστικές και συμπεριφορικές διεργασίες κατανοώντας όμως την ιστορικότητα της ερμηνείας τους. Κατ'επέκταση οι γνωστικές και συμπεριφορικές διεργασίες αποκαλύπτουν και την ενσώματη αλληλεπίδραση του θεατή με το έργο τέχνης, όπου οι αξιολογικές του κρίσεις ενεργοποιούν πρότυπα της μνήμης με αποτέλεσμα η ενσώματη αλληλεπίδραση να αναδεικνύει τη προθεσιακότητα τους σώματος και της συνείδησης του εγώ. Τότε το εγώ, συναντά έναν άλλον ορίζοντα, το έργο τέχνης που λειτουργεί ταυτόχρονα σαν καθρέφτης του εαυτού αλλά και αποξένωσης του, ανοίγοντας το δρόμο για νέους ορίζοντες κατανόησης ερμηνείας του έργου τέχνης.

2.2 Η έννοια της αντίληψης

2.2.1 Η αξιολογική κρίση ως φαντασιακή δόμηση της προ-αναστοχαστικότητας και αναστοχαστικότητας

Στο 2.1 αναλύθηκαν οι παράγοντες που διαμορφώνουν το συναίσθημα σε αισθητική γνώση και αναδείχθηκε η σημασία της επιτέλεσης και της μίμησης. Όμως, δεν αναδείχθηκε πως επηρεάζονται οι παράγοντες από τις γνωστικές και συμπεριφορικές διεργασίες του εγώ.

Ο Descartes στον ορισμό του cogitatio θεωρεί ότι τις εσωτερικές πράξεις συνείδησης εκδηλώνονται στις ενσώματες πράξεις (Descartes,2008,σ.20). Αντίθετα, ο Ποντύ θεωρεί ότι η προθεσιακότητα του σώματος εκδηλώνει προ-αναστοχαστικά εσωτερικές κατευθύνσεις (Ponty, 2005,σ.103-104).

Άρα η εσωτερική κατεύθυνση του Ponty πότε γίνεται εσωτερική πράξη; Όταν η κατεύθυνση εκφράζεται και αναστοχάζεται, δηλαδή όταν περνούν από την άρρητη ενσώματη κίνηση στη ρητή άρθρωση της κίνησης και της ερμηνείας (Ponty, 2005,σ.229). Το ερώτημα που εγείρεται εδώ αφορά τη δομή που οργανώνει τη μετάβαση από το προ-αναστοχαστικό στο αναστοχαστικό επίπεδο της συνείδησης του εγώ. Στο σημείο αυτό, μία προσέγγιση που δένει τα δύο επίπεδα συνείδησης αποτελεί η φαντασιακή δομή του Durand. Ο ίδιος αναφέρει στηριζόμενος στον Bachelard ότι η φαντασία οργανώνει τη ανάμεσα στη χειρονομία και στο περιβάλλον (Durand,1960,σ.42). Συνεχίζει αναφέροντας ότι κάθε κίνηση σώματος σχηματίζει ύλη και το εργαλείο που της αναλογεί, υιοθετώντας συγκεκριμένες στάσεις και πράξεις.

Έτσι, φαντασία καθιστά τη μετάβαση από το προ-αναστοχαστικό στο αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης πλέον διαμέσου σχηματοποιημένων και εικονικών κατευθύνσεων, προσφέροντας γόνιμο έδαφος για ερμηνεία. Στη φαντασία δομούνται και οι στυλιζαρισμένες επαναλαμβανόμενες πράξεις που διότι αποτελούν πρωτίστως φανταστικές αναπαραστάσεις του υποκειμένου που προκύπτουν από την αφομοίωση ενός αντικειμένου/ υποκειμένου που έχει προσαρμοστεί σε πρότυπα μίμησης (Durand,1960,σ.42). Έτσι, η ιστορικότητα της μνήμης αποτελεί ένα διαρκές πεδίο ανοιχτών διαλεκτικών που φέρουν την ιστορικότητα ερμηνείας των αρχετυπικών ρόλων (Durand,1960,σ.42, Butler,1988,σ.519). Τα αρχέτυπα-ρόλοι λειτουργούν ως αντικείμενα προθεσιακότητας του σώματος που πυροδοτούν συναισθήματα και οδηγούν σε αξιολογικές κρίσεις διότι μετουσιώνουν πρότυπα συμπεριφοράς του οικείου περιβάλλοντος.

Συνοψίζοντας, η φαντασιακή δομή παρέχει a priori σχήματα μνήμης που καθοδηγούν τη προθεσιακότητα του σώματος και επομένως τις ενσώματες πράξεις και την άρθρωση λόγου. Οι ενσώματες πράξεις ως αρθρώσεις λόγου λειτουργούν ως πραγματώσεις αναπαραστάσεων της μνήμης. Η αμφίδρομη αυτή επαγωγή αναδεικνύει ότι από το αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης μπορούμε να καταλήξουμε στο προ-αναστοχαστικό επίπεδο της. Για παράδειγμα, αν δω το κόκκινο (ενσώματη πράξη με κατεύθυνση) και μου προκαλέσει άγχος(συναίσθημα)

γιατί αναστοχάζομαι ένα τραυματικό γεγονός(αναπαράσταση της μνήμης), τότε πολύ πιθανόν την επόμενη φορά που θα δω το κόκκινο χρώμα προ-αναστοχαστικά, χωρίς να προσδιορίσω το συναίσθημα λεκτικά, θα το αποφύγω. Έτσι, η αξιολογική κρίση συναντά τη φαντασιακή δομή της που επεξηγεί την μετάβαση από το προ-αναστοχαστικό επίπεδο στο αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης του εγώ.

2.2.2 Τα είδη μνήμης ως μιμητικές εγγραφές

Η αξιολογική κρίση όπως παρουσιάστηκε στο παραπάνω παράδειγμα, εδράζεται στη μνήμη. Η μνήμη μέσω των αξιολογικών κρίσεων αποτελεί <<αποθήκη>> κρίσεων, αλλά και δυναμικό πεδίο μετασχηματισμού τους (Ricoeur,2004,σ.85-90). Κάθε φορά που μία κρίση ανακαλείται και αναδομείται αποκτά νέα ένταση. Αν όμως η ανάκληση της και η αναδόμηση της εμπεριέχει το στοιχείο της επιτέλεσης και την τάση για αλλαγή, τότε παράγεται μία νέα μιμητική επιτέλεση. Συγκεκριμένα, το παράδειγμα του κόκκινου χρώματος ως αξιολογική κρίση του άγχους, πιθανότατα αν ανακληθεί μνημονικά τότε μπορεί να διατηρήσει την ένταση του συναισθηματικού άγχους. Εφόσον, προκύψει νέα επιτέλεση π.χ. συναισθηματική έκθεση, η ένταση ενδέχεται να μειωθεί ή να διαμορφωθεί μέσα από νέες συνάψεις που θα προκληθούν από διαφορετικές ενσώματες πράξεις. Τότε το πρότυπο αξιολογικής κρίσης αποσταθεροποιεί τον επαναληπτικό του χαρακτήρα και μέσω νέων επαναληπτικών πράξεων δημιουργεί όχι μόνο διαφορετικές κρίσεις αλλά και συμπεριφορές που οδηγούν στην υιοθέτηση νέων ρόλων-προτύπων ή στην ανάδυση τους στο επίπεδο της αναστοχαστικής συνείδησης.

Για παράδειγμα αν αποφύγει κάποιος τη συναισθηματική έκθεση σε ένα τραυματικό ερέθισμα, τότε τι ήθος-ρόλος του εγώ αναδύεται μέσα από αυτήν την κρίση; Πώς θα καθορίσει τις μελλοντικές του κρίσεις και πράξεις; Αυτά τα ερωτήματα αναδεικνύουν το λειτουργικό ρόλο της μιμητικής εγγραφής για την σταθεροποίηση και οργάνωση αναπαραστάσεων της μνήμης. Συμπερασματικά, η μιμητική εγγραφή προσεγγίζεται ως μία φαντασιακή δομή που ενσαρκώνεται σε επαναλήψεις και <<φορτίζει>> τα σχήματα μνήμης με αξίες και συναισθήματα. Άρα, αν οι μιμητικές εγγραφές είναι φαντασιακές δομές τότε τα είδη μνήμης είναι οι φορείς που τις εγγράφουν. Διακρίνονται τρία είδη: η εικονική, η επεισοδιακή και η σημειωτική. Η εικονική καταγράφει τα πρώτα επιτελεστικά <<ίχνη>> , δηλαδή τις

αναπαραστάσεις που συνιστούν άμεσες μιμήσεις (Friedenberg,2008;:σ.126). Η επεισοδιακή προκύπτει από το βίωμα των εικόνων-γεγονότων όπου η επιτέλεση αναβιώνει επεισοδιακές μιμητικές αναπαραστάσεις, όπου το παρελθόν είτε αναπαράγεται είτε μετασχηματίζεται (Tulving, 1983, σ.22-24).

Τέλος, η σημειωτική μνήμη αφορά εικόνες που πλαισιώνονται κοινωνικά και φέρουν συλλογικά νοήματα μέσω κοινωνικών επιτελέσεων που μεταδίδονται και σταθεροποιούνται από κοινωνικές πρακτικές που δημιουργούν προσδοκίες ως επιθυμίες και στερεότυπα (Friedenberg, 2008,σ. 132) (Neisser, 2014,σ. 47-48). Με βάση τα παραπάνω, η μνήμη δεν έχει μόνο κοινωνική διάσταση αλλά εγγράφει τις αξιολογικές κρίσεις της εμπειρίας του εγώ. Με αυτό τον τρόπο, το εγώ ως υποκείμενο προβληματίζεται υπαρξιακά και παράλληλα μεταδίδει τις κρίσεις που έχουν διαμορφώσει την οπτική του αντίληψη. Ένα τέτοιο αντικείμενο μετάδοσης της μνήμης αποτελεί το έργο τέχνης που συγχωνεύει ορίζοντες της μνήμης.

2.2.3 Οπτική διεργασία ως μιμητική επιτέλεση

Η προσέγγιση της οπτικής αντίληψης αποτελεί σημαντικό στοιχείο οργάνωσης της πρόσληψης του έργου τέχνης. Προκειμένου να ενεργοποιηθεί η μιμητική εγγραφή όταν επεξεργαζόμαστε ένα έργο τέχνης προϋποθέτει την οργάνωση γνωστικών σχημάτων που λειτουργούν ως μιμητικά πρότυπα πρόσληψης (Neisser,1967,σ.47-48). Τα πρότυπα πριν εγγραφούν στη μνήμη εντοπίζονται ως αντικείμενα ή υποκείμενα του οπτικού μας πεδίου. Ο εντοπισμός τους καθιστά εφικτή την επεξεργασία, την αναγνώριση και την οργάνωση των χαρακτηριστικών τους (Friedenberg, Cognitive Science,2008,σ.100-104).Η διαδικασία της οπτικής πρόσληψης δεν πραγματοποιείται παθητικά αλλά δυναμικά. Η δόμηση της προσοχής και της αναγνώρισης μοτίβων γίνεται κατανοητή ως οπτική διάκριση, εστίαση και σηματοδότηση σχημάτων. Που δομούνται αισθητικά; Θα απαντούσαμε στην όραση. Η φαντασική τους δόμηση ή ερμηνεία τους υλοποιείται στη μνήμη. Άρα, δεν μπορεί να υπάρξει φαντασική δόμηση του ερεθίσματος (έργου τέχνης) χωρίς την αισθητική του δόμηση (Durand,1999,σ.61-62).

Ο Ponty υπογραμμίζει την σημασία της αισθητική δόμησης της εμπειρίας μέσω του σώματος και κυρίως του βλέμματος. Το βλέμμα ως κατεύθυνση του σώματος διαμορφώνει τη

πρόσληψη του χώρου και της εικόνας σώματος, κατευθύνοντας την προσοχή του και οργανώνοντας μέσω της αναγνώρισης το αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης (Ponty,2005, σ.113-114). Η οργάνωση και η αναγνώριση χαρακτηριστικών μοτίβων προϋποθέτει την ανάκληση μνήμης και πράξεις επανάληψης ώστε αρχικά να αποκτήσουν μορφή και μετέπειτα να γίνουν μοτίβα. Τα μοτίβα αυτά μπορεί να αφορούν αξιολογικές κρίσεις, ερμηνείες, πρακτικές που επαναφέρονται μέσω αναστοχασμού. Παρόλα αυτά η ασαφής τους αναγνώριση υπερβαίνεται από την εγγραφή τους σε αποθηκευμένες εγγραφές ώστε να ανασταλεί η αντίσταση της μορφοποίησης τους είτε ως σωματική προ-αναστοχαστικότητα είτε σαν γλωσσική αναστοχαστική συνείδηση. Για παράδειγμα, ένα αφηρημένο έργο τέχνης δεν παρουσιάζει ξεκάθαρη αναπαράσταση. Οπότε προκειμένου να νοηματοδοτηθεί η αφαιρετικότητα του , το εγώ ενεργοποιεί τη μιμητική εγγραφή. Άρα, οι φαντασιακές δομές που εδράζονται τα προυπάρχοντα σχήματα μνήμης ανακαλούνται και προβάλλονται πάνω στο αισθητικό ερέθισμα (έργο τέχνης), καθιστώντας δυνατή τη αναπαράσταση του.

2.2.4 Αναγνώριση μοτίβων ως προσοχή και συγκέντρωση

Εμβαθύνοντας περισσότερο στην αναγνώριση μοτίβων, γίνεται κατανοητή η θεμελίωση της οπτικής-γνωστικής διεργασίας. Πώς αναγνωρίζεται ένα μοτίβο; Ο Johnston και Heinz επισημάνουν την προσοχή ως απαραίτητη λειτουργία. Συγκεκριμένα η προσοχή σταδιοποιείται ως εξής: α) στην αισθητηριακή επεξεργασία β) στη σημειωτική αναφορά και γ) στη συνειδητή αναπαράσταση (NCERT,2025, σ.65). Συγκεκριμένα, το εγώ δεν επεξεργάζεται παθητικά το ερέθισμα, αλλά το αξιολογεί. Η αξιολόγηση προκύπτει απο τη μίμηση συγκριτικά με μνημονικά πρότυπα. Έτσι, απομονώνει χαρακτηριστικά, τα σταθεροποιεί μέσω της συγκέντρωσης και τέλος τα νοηματοδοτεί. Επομένως, η συγκέντρωση δηλώνει που θα φανερωθεί η προθεσιακότητα του βλέμματος. Κατ'αυτόν τον τρόπο η συγκέντρωση λειτουργεί ως άγκυρα της προσοχής (James,1931,σ. 402-404). Η άγκυρα σταθεροποιεί τη μιμητική εγγραφή. Η μιμητική εγγραφή ως εσωτερική πρακτική επηρεάζεται από τις συμπεριφορικές διεργασίες του σώματος αλλά και των κοινωνικών επιτελέσεων (Butler,1988,σ.519). Οπότε οι επιρροές θα αναδείξουν που θα μετατοπιστεί η εστίαση στο ερέθισμα. Έτσι οι επιρροές διαμορφώνουν τη προθεσιακότητα του εγώ.

2.2.5 Ο συλλογισμός ως πρακτική ανασύνδεσης

Συνοψίζοντας, η προσοχή λειτουργεί ως αρχική συγκρότηση της προθεσιακότητας. Η προθεσιακότητα κατευθύνει την οργάνωση των δεδομένων σε μοτίβα που εγγράφονται στη μνήμη ως δυναμικές μορφές που επαναλαμβάνονται και μετασχηματίζονται. Αυτές οι λειτουργίες που επηρεάζονται από ενσώματες και κοινωνικές πρακτικές συνθέτονται από την επιτέλεση του συλλογισμού και την ενεργή εμπλοκή του εγώ ενσώματα και συνειδησιακά. Ο Friedenberg ορίζει το συλλογισμό ως επιλογή, σύνδεση και επανένταξη των μνημονικών δεδομένων σε νέο νόημα (Friedenberg,2008,σ.138-142). Άρα, δεν αναφέρεται σε λογική πράξη αλλά σε μιμητική ανασύνδεση. Η μιμητική ανασύνδεση αναπλάθει το παρόν με βάση το παρελθόν και μετατρέπει τη μνήμη σε <<χώρο>> δημιουργικής μίμησης. Οι δηλώσεις και οι προτάσεις του συλλογισμού δεν αποτελούν απλώς λογικές δομές, αλλά πρακτικές ερμηνείας που θεμελιώνονται σε αξιολογήσεις. Άρα, ένα ερέθισμα δεν επεξεργάζεται μόνο ενσώματα αλλά προσλαμβάνεται συνειδησιακά προσδίδοντας νοηματικό βάθος.

Ο Ricoeur σημειώνει ότι η εμπλοκή της κρίσης και η αφήγησης με τη μνήμη αναδομεί δημιουργικά την ανάκληση των αναμνήσεων (Ricoeur,2004,σ.85-90). Άρα, η αξιολογικές κρίσεις και ρητή άρθρωση τους πλαισιώνονται από την ενσώματη εμπειρία που εγείρει συναισθηματικές αντιδράσεις ενώ η ενσώματη εμπειρία προ-ερμηνευτικά επιτελεί τις αντιδράσεις μέσα από στυλιζαρισμένες πρακτικές που όταν έρχονται στο συνειδητό, ξεδιπλώνεται η φαντασιακή δομή τους ως ανάκληση επιτελεστικών αναπαραστάσεων. Άρα. Η ανάκληση τους προκειμένου να μεταδοθεί ως συλλογισμός συγκροτείται ρητά και μέσα από το έργο τέχνης εντάσσεται στην αφήγηση του έργου. Συνεπώς, η εμπειρία της θέασης συγχωνεύει τα μνημονικά σχήματα του εγώ με τη διάρθρωση και το περιεχόμενο του έργου. Επομένως, το έργο αντανακλά τη φαντασιακή δόμηση της μνήμης του υποκειμένου μέσω του συλλογισμού. Συμπερασματικά, ο συλλογισμός δεν εσωτερικεύει μόνο τις εγγραφές στη μνήμη, αλλά τις εξωτερικεύει με στάσεις, κινήσεις και κοινωνικές επιτελέσεις. Με άλλα λόγια, η ενθύμηση εκδηλώνεται εξωτερικά ως αρχετυπική συμπεριφορά, γεφυρώνει τη γνωστική με τη συμπεριφορική διάσταση της εμπειρίας.

2.2.6 Η σημασία της αλληλεπίδρασης της γνωστικής και συμπεριφορικής διάστασης της εμπειρίας

Από τα προηγούμενα, παρουσιάστηκε ότι οι γνωστικές διεργασίες οργανώνουν την λειτουργία της μνήμης, ενώ η φαντασιακή δομή καθορίζει την εκδήλωση της. Κατ'επέκταση, ο συλλογισμός εσωτερικεύει στο εγώ τα εξωτερικά ερεθίσματα, μεταπλάθοντας τα σε αναπαραστάσεις. Αν όμως περιοριστούμε αποκλειστικά στην ισχύ του συλλογισμού, τότε αναγνωρίζεται η νόηση ως μέσο αντίληψης του περιβάλλοντος. Ωστόσο η ενεργοποίηση της οπτικής διεργασίας προϋποθέτει την μηχανισμό ενεργοποίησης του βλέμματος. Το βλέμμα δεν αποτελεί μόνο βιολογική λειτουργία αλλά και φαινομενολογικής αντίληψης των ερεθισμάτων (Ponty,2005,σ.222). Επομένως, χωρίς τη σωματική διάσταση της εμπειρίας, δεν υφίσταται αισθητική εμπειρία και γνώση. Πώς διαπιστώνεται αυτός ο ισχυρισμός; Αν πάρουμε ως παράδειγμα την αχρωματοψία, όπου ο νους δεν αντιλαμβάνεται τη διαφοροποίηση μεταξύ πράσινου-κόκκινου-μπλε κατανοούμε ότι η οπτική βλάβη καθιστά αδύνατο το συλλογισμό διάκρισης και σηματοδότησης του χρώματος. Ωστόσο, ακόμα και η αχρωματοψία καθιστά ένα σωματικό φαινόμενο που σχετίζεται το εγώ (Ponty,2005,σ.222). Σε πιο ακραίες περιπτώσεις, όπως η τύφλωση όπου ο νους αδυνατεί να αναπτύξει οπτικές αναπαραστάσεις, αναπτύσσει εναλλακτικά σχήματα μνήμης όπως ηχητικές και απτικές αναπαραστάσεις (Setti,2022,σ.2,7). Άρα, η συλλογιστική πρόσληψη προσαρμόζεται στους περιορισμούς της σωματικότητας (Bauer,2017,σ.19).

Το επιχείρημα ενισχύεται και σε περιπτώσεις διαταραχών αντίληψης όπου το εγώ δυσκολεύεται, διαστρεβλώνει ή αδυνατεί να εντοπίσει, οργανώσει τα ερεθίσματα με αποτέλεσμα να προκύπτουν ψευδαισθήσεις και παραισθήσεις. Ο εγκέφαλος ως σωματικό όργανο αποδιοργανώνει τους σταθερούς αντιληπτικά συλλογισμούς (Fuchs,2004,σ.138). Όμως, ακόμα και αυτή η αποδιοργάνωση αποτελεί τρόπο <<κατοίκησης>> του σώματος, αποδεικνύοντας ότι τα φαινόμενα εκφράζονται ενσώματα ακόμα και στις πιο ακραίες παθολογίες. Αντίστροφα, ο συλλογισμός σε κάποιες περιπτώσεις υφίσταται καταλύτης αυτορρύθμισης του σώματος. Για παράδειγμα, σε περιπτώσεις θεραπείας αγχωδών διαταραχών όπου το σώμα βρίσκεται σε κατάσταση έντασης, η αλλαγή στους συλλογισμούς

επιφέρει αλλαγές στο σώμα, ανακατευθύνοντας τόσο τη συνειδησιακή όσο και τη σωματική προθεσιακότητα (Beck,2010,σ.52,238-239).

Συμπερασματικά, η ύπαρξη αναδόμησης της ενσώματης διάστασης προτείνει ότι η προθεσιακότητα δεν αποτελεί απλώς μια διαισθητική προσέγγιση της εμπειρίας, αλλά συγκροτεί γνωστικά σχήματα που επηρεάζουν συλλογισμούς και συμπεριφορές που θα αναλύσουμε παρακάτω. Παρομοίως οι συμπεριφορές επηρεάζουν τα γνωστικά σχήματα του υποκειμένου. Η αλλαγή κατεύθυνσης ευλόγως προβληματίζει κάποιον για τη συγκρότηση του μηχανισμού της μετατόπισης τους. Συγκεκριμένα, η συγκρότηση και η επίδραση της λειτουργίας των διεργασιών μετουσιώνεται ακόμα και στη διάρθρωση του έργου τέχνης ως στυλιζαρισμένες χειρονομίες που αποτυπώνονται στο καμβά σαν εγγραφές μνήμης.

2.2.7 Η συμπεριφορική διεργασία και το ερέθισμα

Η εμβάθυνση στις συμπεριφορικές διεργασίες συνιστά την ανάλυση τους ως επιτελέσεις και συμπεριφορές. Ειδικότερα, ως τρόπους που το σώμα ανταποκρίνεται στο περιβάλλον, εγγράφοντας μνήμες και πρότυπα συμπεριφοράς. Έτσι, οι ενσώματες πράξεις αναδεικνύουν το αποκρυστάλλωμα της εσωτερικής οργάνωσης (Gallagher,2008, σ.138). Τόσο οι αισθήσεις, οι κινητικές δυνατότητες του σώματος καθώς και οι στάσεις του ενσωματώνονται ως δεξιότητες. Η ενσώματη δυνατότητα προϋποθέτει την επαναληψιμότητα της επιτέλεσης και την εξάσκηση ώστε να αφομοιωθεί στο <<ενσώματο μπορώ>> του εγώ (Leder,1990, σ.30-31). Το ενσώματο μπορώ ρυθμίζεται από το περιβάλλον του και καλείται να προσαρμοστεί μέσα από <<στυλ σώματος>>. Τα στυλ λειτουργούν ταυτόχρονα ως <<ομοιοστατικοί μηχανισμοί>> της εσωτερικής συνείδησης και ισορροπίας (Gellhorn, 1943, σ.15). Έτσι, συνδέεται σωματική προσαρμογή με την ψυχοσωματική οργάνωση του εγώ. Αυτοί οι μηχανισμοί προσαρμογής έχουν στόχο την επιβίωση. Ο Schechner θεωρεί ότι από τη γέννα ο άνθρωπος μυείται στις κοινωνικές επιτελέσεις που μαθαίνονται με μίμηση και όσμωση (Schechner,1985,σ.41). Όμως, εμμένει στην αυτονομία της επιτέλεσης ως ενθουμούμενη συμπεριφορά διότι την αποκαλεί ύλη (Schechner,1985,σ.35). Στο σημείο αυτό συγκλίνει με την αυτονομία του έργου τέχνης που προτείνει ο Gadamer ως αλήθεια, όπου η ερμηνεία αποκαλύπτει κάτι ουσιώδες για την

ιστορικότητα των εννοιών (Gadamer,1980, σ.115). Άρα, η θέαση και στις δύο περιπτώσεις διαχωρίζεται από τη φαντασιακή της δόμηση και αυτονομείται.

Πόσο αληθεύει; Αν ισχύει, τότε γιατί αν δούμε μία ταινία συναισθηματική προκαλείται μία αντίδραση; Σαφώς, ο σκηνοθέτης αναδεικνύει μια συμπεριφορά του πρωταγωνιστή, αλλά δε σημαίνει απαραίτητα ότι τη μιμείται ο θεατής. Για παράδειγμα, ενδείκνυται η αναπαράσταση ενός έργου τέχνης-παράστασης να ενεργοποιεί την αρχετυπική συμπεριφορά του κλάματος, η οποία λειτουργεί ομοιοστατικά για την εσωτερική ισορροπία (Contensi,2020, σ.6). Ακόμα, και αν αναδείξει μη οικεία ερεθίσματα, προϋπόθεση μιας νέας συμπεριφοράς-αντίδρασης αποτελεί η από-προσκόλληση ενός ήδη μιμούμενου προτύπου. Επομένως, μια νέα μιμητική εγγραφή προϋποθέτει την αποσύνδεση ή την σύνδεση με ένα πρότυπο ώστε να αποκατασταθεί η ψυχική ομοιότητα. Η ομοιότητα δεν αποτελεί απλά μηχανισμό επιβίωσης αλλά και συντήρησης της ψυχοσωματικής ισορροπίας. Συνοψίζοντας, η διάκριση των κριτηρίων αυτών αναδεικνύουν ότι οι συμπεριφορές μας αναδεικνύουν έναν προ-ερμηνευτικό σκοπό, παράγοντας αξιολογικές κρίσεις. Άρα, η αξιολόγηση δεν χαρακτηρίζεται μόνο γνωστικά.

Εφαρμόζοντας την αξιολόγηση στις ενθουμούμενες συμπεριφορές κατανοούμε ότι το έργο τέχνης(το ερέθισμα) κατασκευάζεται από μορφοπλαστικές επιτελέσεις που το αυτονομούν σαν αισθητική υπόσταση, αφετέρου το σώμα το δεσμεύει και το μετασχηματίζει από τη προσοχή, τη πρόθεση και την αναγνώριση του μοτίβου. Έτσι, παρουσιάζεται ως προέκταση του εγώ (Ponty,1968, σ.13). Τότε η συμπεριφορά που θα προκύψει από τη θέαση του έργου θα εγγράψει δημιουργικά ή θα διαγράψει τις στυλιζαρισμένες πράξεις της φαντασιακής του δόμησης ανάλογα της αξιολογικής του κρίσης. Συνοψίζοντας, το έργο τέχνης δείχνει πως το ερέθισμα κινητοποιεί σωματικές αντιδράσεις και συλλογισμούς. Οι συλλογισμοί ως γνωστικά σχήματα και οι σωματικές αντιδράσεις ως συμπεριφορές εγγεγραμμένες στη μνήμη, ανακαλούνται και αναδομούνται μέσω επιτελέσεων που επεξεργάζονται στυλιζαρισμένες συμπεριφορές. Οι στυλιζαρισμένες συμπεριφορές και οι συλλογισμοί παράγουν αξιολογικές κρίσεις που δεν είναι μόνο νοητικές αλλά και ενσώματες. Τέτοιες κρίσεις δείχνουν πως η αισθητική εμπειρία συνολικά επηρεάζεται από γνωστικούς και συμπεριφορικούς παράγοντες που παράγουν αισθητική γνώση.

2.2.8 Η προ-αναστοχαστικότητα και η αναστοχαστικότητα ως μηχανισμός μετάβασης από τη συμπεριφορική διεργασία στην γνωστική

Η αισθητική γνώση ως παράγωγο της αισθητικής εμπειρίας λειτουργεί ως ένα παραγωγικό όριο του άρρητου που καθιστά τόσο την εμπειρία όσο και την γνώση ανανεώσιμη, δημιουργική και ανοιχτή σε νέες προσεγγίσεις. Για να εμβαθύνουμε περισσότερο στη παραγωγικότητα του ορίου θα πρέπει να ορίσουμε τη μετάβαση από την προ-αναστοχαστικότητα στην αναστοχαστικότητα, δηλαδή από τις συμπεριφορικές στις γνωστικές διεργασίες και αντίστροφα. Στον Husserl η προ-αναστοχαστικότητα αντιστοιχεί στη ζωντανή ροή της εμπειρίας, ενώ η διάρθρωση της εμπειρίας μέσω αναγωγής αποτελεί το αναστοχαστικό στάδιο της συνείδησης (Husserl,1982, σ.178,182,281-283). Η αναγωγή σε κάτι οικείο ή μη οικείο προκαλεί συλλογισμούς που διαμορφώνονται απο γνωστικές και συμπεριφορικές διεργασίες. Για παράδειγμα, στο πλαίσιο της τέχνης performance αν σκεφτώ πως θα επιτελέσω σωματικά τη μορφή ενός δέντρου, οι κινήσεις μου θα προσαρμοστούν στην πρόθεση του συλλογισμού μου.

Στο σημείο αυτό ο Ponty θα επισήμανε ότι όταν αντικρίσουμε το δέντρο, το βλέμμα προ-αναστοχαστικά εκδηλώνει τη προθεσιακότητα του μέσα από το συντονισμό της κίνησης μας. Αυτή η <<σιωπηλή>> γνώση προηγείται της συνειδητής αναπαράστασης του δέντρου. Παρόλα αυτά, η εννοιολογική και παραστατική σύλληψη του δεν περιορίζεται γιατί η αισθητική εμπειρία διαφέρει εκάστοτε. Ο Gadamer, το ορίζει ως συμβάν που οδηγεί στη σύζευξη οριζόντων. Άρα το συμβάν αποτελεί το σημείο φυγής των οριζόντων. Πριν υπάρξει το συμβάν; Γνωρίζουμε το σημείο φυγής; Που τοποθετείται εννοιολογικά η μετάβαση; Οι ορίζοντες πριν υπάρξει το συμβάν μοιάζουν περισσότερο σαν γραμμές προοπτικής χωρίς σαφές σημείο φυγής. Λοιπόν, εκεί τοποθετείται το άρρητο ως ο αένας χώρος που καθιστά σαφές τη γραμμή της προοπτικής τους στην προσπάθεια τους να βρουν το σημείο φυγής, ώστε να υπάρξει το συμβάν (Heidegger,1962, σ.388). Άρα, η μετάβαση τοποθετείται στον αέναο χώρο του άρρητου που κινητοποιεί και αφήνει την ερμηνεία ανοιχτή. Στον αέναο αυτό χώρο, οι γραμμές δομούνται φαντασιακά και η δόμηση τους εγγράφει πάνω τους αναπαραστάσεις. Οι αναπαραστάσεις υφαίνουν πράξεις, νοητικές αναπαραστάσεις, συμπεριφορές αποκαλύπτοντας την μεταξύ τους ύφανση(συγχώνευση) αλλά όχι με τον αέναο χώρο. Σε αυτό

το πλεγμα εντάσσονται οι επιτελέσεις ως η διαδικασία της ύφανσης-συγχώνευσης. Έτσι, η μετάβαση από το προ-αναστοχαστικό στο αναστοχαστικό επίπεδο αν και ξεκινά από το εγώ, δείχνει την αλληλεπίδραση του με το κοινωνικό πεδίο.

Συμπερασματικά, οι επιτελεστικές πράξεις, οι φαντασιακές αναπαραστάσεις και οι ερμηνευτικοί ορίζοντες συνενώνονται μέσω της δικού τους σημείου φυγής ως απόρροια της συγχώνευσης τους. Το σημείο φυγής-ανάλογο της συγχώνευσης διανοίγει το πεδίο της επιθυμίας και της προ-αντίληψης που διαμορφώνουν τις αξιολογικές κρίσεις. Παρόλα αυτά, το άρρητο παραμένει το αθέατο σημείο φυγής που όμως ανοίγει το πεδίο ερμηνειών και ανεξάντλητης διάχυσης των γραμμών σε νέους ορίζοντες. Με βάση τη λειτουργία αυτή, το ίδιο το έργο τέχνης είναι ο αέναος χώρος που τη στιγμή επεξεργασίας του αναδύεται η συγχώνευση μεταξύ του εγώ και της φαντασιακής δόμησης του φέροντας Άλλους ορίζοντες, ανοίγοντας πιθανότητες στην ερμηνεία και την αξιολόγηση του (Antoninka,2009,σ.106).

Έτσι, μία ενσώματη πράξη όπως το βλέμμα του υποκειμένου λειτουργεί όχι μόνο ως αντανάκλαση των δικών του συμπεριφορών και γνωστικών σχημάτων, αλλά και της κοινωνίας. Το υποκείμενο μέσα από το βλέμμα του Άλλου δεν αλλοτριώνεται αλλά συνειδητοποιεί τις αντιθέσεις που εγείρει ύπαρξη του (Nancy,1991, σ.21-25). Άρα, το βλέμμα ως ενσώματη πράξη αποτελεί το σημείο ύφανσης-σύνδεσης μεταξύ ενός άλλου ορίζοντα που τέμνει την αντίθεση. Παρόλα αυτά, το άρρητο παραμένει το <<τυφλό>> σημείο φυγής (Derrida,1978, σ.278,279).

2.2.9 Η αντίληψη ως ενσώματος μηχανισμός της αίσθησης

Εν κατακλείδι, παραπάνω στο 2.1 και 2.2 αναδείξαμε την αλληλεπίδραση ενσώματης προθεσιακότητας-νοηματικής άρθρωσης και τη δυναμική που αναπτύσσεται ανάμεσα στη σωματική πράξη και το συλλογισμό. Η μορφή ως συγκρότηση της αντίληψης διαμορφώνεται συγκριτικά με τις φαντασιακές δομές της μνήμης. Οι μνημονικές εγγραφές δομούνται από την ήδη υπάρχουσα αισθητική γνώση που είναι αποτέλεσμα μίμησης και επιτέλεσης. Τόσο η μίμηση όσο και η επιτέλεση πραγματώνονται ενσώματα και νοηματικά διαμέσου πρακτικών και συλλογισμών. Άρα, η μνήμη δομείται φαντασιακά ως συμβάν συγχώνευσης οριζόντων που προϋποθέτουν την κατανόηση και αντίληψη των ερεθισμάτων. Τόσο η κατανόηση όσο και η

αντίληψη αλληλοσυμπληρώνονται ως έννοιες διότι η αντίληψη παρέχει το αίτιο της κατανόησης.

Έτσι, η κατανόηση οδηγεί στην αντίληψη της σωματικότητας μας και της συνείδησης όπου η φαντασιακή δόμηση τους δεν σηματοδοτεί την αλλαγή των ήδη υπαρχόντων δομών, αλλά του μετασχηματισμού της αξιολόγησης τους ως κατανόηση που μπορεί να κατευθύνει την επίγνωση της πραγματικότητας. Έτσι, όσο εμβαθύνει η αισθητική εμπειρία του εγώ, οδηγούμαστε στην επίγνωση της εσωτερίκευσης και σε διάλογο με το άλλο, η διαπίστωση οδηγεί σε παραγωγική γνώση.

2.3 Το συναίσθημα στην τέχνη: Από τη μορφή- αναπαράσταση στη συγκίνηση

2.3.1 Η επιθυμία και η προσδοκία ως κατευθύνσεις προθεσιακότητας

Η εσωτερίκευση ως μηχανισμός ενσωμάτωσης του εξωτερικού ερεθίσματος στο εγώ αποδίδει τα δικά του συναισθήματα, αξίες, ιδέες ή κίνητρα (Taylor, 1989, σ.113). Άρα σε ποιό βαθμό η αξιολόγηση της κρίσης μας φέρει διαφορετικές εσωτερικεύσεις του εαυτού; Για να οδηγηθεί κάποιος στην επίγνωση της εσωτερικότητας του, μία προσέγγιση που συστήνεται αποτελεί η ενδοσκόπηση του βιώματος. Λοιπόν, η αξιολογική κρίση αν και δύναται ως εξωτερίκευση του εγώ αποτελεί σημαντικό στάδιο αυτογνωσίας. Η αυτογνωσία προϋποθέτει μερικώς την επίγνωση των επιθυμιών και των προσδοκιών μας. Η επίγνωση της επίδρασης του βιώματος που ενσαρκώνεται ως πράξη και συλλογισμός οδηγεί στο συναισθηματικό αίτιο που προκαλεί μία αντίδραση ως σωματική πράξη ή συλλογισμό (J. R. G. Williams, 2023, σ.281). Π.χ η επίδραση της εμπειρίας στο εγώ προκαλεί φόβο(αίτιο) όταν αντικρίζει ένα αντικείμενο π.χ καπνό. Αν στο συλλογισμό, ο καπνός σηματοδοτήσει τη φωτιά είτε ως πεποίθηση ή πραγματικό γεγονός η επιθυμία(αιτιατό) για απομάκρυνση υλοποιείται ως σωματική πράξη(π.χ τρέχω). Στο σημείο αυτό παρατηρούμε ότι η προβολή υφίσταται σαν μηχανισμός επιβίωσης ο οποίος δεν αναιρεί απαραίτητα την πραγματικότητα ενός γεγονότος.

Πότε όμως διακρίνεται ως μηχανισμός συντήρησης του υποκειμένου; Μια πιθανή απάντηση θα ήταν η συντήρηση μιας πεποιθήσης ώστε να αυτορρυθμιστεί συναισθηματικά το υποκείμενο χωρίς την ύπαρξη πραγματικού γεγονότος που θα ενεργοποιήσει μηχανισμούς επιβίωσης. Στη φαινομενολογία του Husserl, αυτοί οι μηχανισμοί μεταφράζονται ως συνείδηση κάτι, όπου η συγκινησιακή κατεύθυνση δένει το εγώ με το περιβάλλον (Husserl,1982, σ.182). Τότε η προθεσιακότητα γεννιέται από τη δέσμευση του υποκειμένου με τη συγκινησιακή κατεύθυνση του συναισθήματος. Η συγκινησιακή κατεύθυνση διαμορφώνεται από δείκτες και σηματοδοτήσεις που <<αντηχούν>> στο Leib. Το Leib διαχωρίζεται από το ερέθισμα μέσω του βλέμματος, κινήσεων, στάσεων και χειρονομιών (Slatman,2019, σ.2). Μετέπειτα, ο συλλογισμός που αναδύεται από την αντίληψη στο Leib, διαπιστώνει ότι η επιθυμία δεν αποτελεί απλώς ροπή, διότι οργανώνεται αξιολογικά συγκριτικά με το συναίσθημα. Κατ' επέκταση η επίδραση της εμπειρίας ακόμα και σε περιπτώσεις επανάληψης λειτουργεί όχι μόνο συγκινησιακά και αξιολογικά αλλά και προβλεπτικά.

Έτσι η επιθυμία λειτουργεί ως ροπή που δημιουργείται σαν αντίδραση στην επίδραση, ενώ η προσδοκία αποτελεί τη συσσώρευση συναισθηματικής επίδρασης που εγείρουν συγκεκριμένες αντιδράσεις ως προβλέψεις. Συνοψίζοντας η επιθυμία και η προσδοκία ως εσωτερικότητα του εγώ αποτελεί έναν ορίζοντα ερμηνείας. Όταν συναντώνται και άλλοι ορίζοντες προκύπτει ένα συμβάν που μπορεί να οδηγήσει σε μία εσωτερίκευση ή εξωτερίκευση μέσω της αντίθεσης και την ανάληψη της ατομικής αλλά και συλλογικής ευθύνης.

2.3.2 Η μίμηση και η επιτέλεση ως σταδιοποίηση της προσοχής- η συνειρμική σκέψη

Είναι η εσωτερίκευση ένα είδος ερμηνείας; Προκειμένου να γίνει ο διαχωρισμός αρκεί να ενδοσκοπησουμε αναστοχαστικά τη προθεσιακότητα μέσω συλλογισμού. Αρκεί να ξεκινήσουμε από μία μικρή παρατήρηση της τάδε πρότασης: Ξύπνησα το πρωί και ήθελα να πω νερό. Που επικεντρώνεται η προσοχή μου; Στο ποτήρι με το νερό. Άρα, το σώμα μέσω του βλέμματος μου(πράξη) εκδηλώνει τη πρόθεση να πιά νερό(πράξη). Με άλλα λόγια, η δίψα

μου(η ανάγκη) με κατευθύνει στο ποτήρι, το οποίο είναι ένα αναγνωρίσιμο μοτίβο μιμητικά εγγεγραμμένο στη μνήμη μου που καλύπτει την ανάγκη.

Άρα, η ανάγκη υποβόσκει τη προθεσιακότητα μου δημιουργώντας την επιθυμία μου. Το σώμα μου μιμείται την επίλυση της ανάγκης και την εφαρμόζει προβλεπτικά όταν προκύψει η συγκεκριμένη επιθυμία δημιουργώντας τη προσδοκία κάλυψης της ανάγκης για επιβίωση. Αν όμως, η συνειρμική σκέψη με οδηγήσει να συσχετίσω το ποτήρι π.χ με μια συναισθηματική κατάσταση ή αξία, τότε το εγώ εξωτερικεύει μία εσωτερικευμένη αντίδραση που υπερβαίνει τη ανάγκη για επιβίωση και τοποθετείται στην υπαρξιακή ανάγκη για συνέχεια και συνοχή της ταυτότητας του (Ricoeur,2004, σ.99,100). Συμπερασματικά, η συνειρμικότητα της σκέψης δομεί τη μετάβαση από το προ-αναστοχαστικό στο αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης μέσω <<νημάτων>> που χαρτογραφούν την πορεία από τη πρώτη εσωτερικευση/καταγραφή του βιώματος στη μνήμη, την ενεργοποίηση της και τέλος τη νοηματοδότηση της που οδηγεί σε επιτελέσεις (Bergson,1991, σ.131).

Εν κατακλείδι, το αποτέλεσμα της συνειρμική σκέψης αναδεικνύει ότι η μίμηση αποτελεί το αισθητικό στάδιο που εγγράφεται ως βίωμα, ενώ οι επιτελέσεις μορφοποιούν την εγγραφή του βιώματος σε μοτίβα πριν εγκατασταθούν στη φαντασιακή δομή ως εσωτερικευμένοι προσανατολισμοί της προθεσιακότητας (Butler,1993, σ.10). Αν μετά την εσωτερικευση νοηματοδοτηθεί ο προσανατολισμός σωματικά και ρητά αναφέρεται σε ερμηνεία.

2.3.3 Από τη μορφή-αναπαράσταση στη συγκίνηση: η αξιολογική κρίση ως παράγωγο συγκίνησης

Η πορεία της συνειρμικής σκέψης καθώς και η σταδιοποίηση της προσοχής αναδεικνύει ότι η σχέση εικόνας-λόγου φέρει το παράγοντα σώματος, μνήμης και φαντασίας όπου το νόημα δεν συγκροτείται μόνο γλωσσικά ούτε μέσα από δείκτες ως σχέσεις στατικού αιτίου και χωροχρόνου. Αν και μέσω του συλλογισμού βοηθούν στη νοηματική εμβάθυνση της περιγραφής της εμπειρίας και της κριτικής μέσω κυριολεκτικού και μεταφορικού λόγου δε τη πλαισιώνουν εξ ολοκλήρου. Το άρρητο αποδεικνύει την αδυναμία αυτή. Όμως τόσο η γλώσσα όσο και οι δείκτες αναδεικνύουν συμπληρωματικά την αναστοχαστική πλαισίωση της

προθεσιακότητας και κατανόησης μεταξύ του σώματος-εσωτερικότητας-περιβάλλοντος. Το παράδειγμα με το ποτήρι μας δείχνει ότι η αξιολογική μας κρίση περιορίζει τη πολυσημία του ποτηριού, ενώ ταυτόχρονα τοποθετεί το εγώ σ'ένα χρονικό πλαίσιο όπου μέσα από δείκτες αντιλαμβάνεται τις επιθυμίες-προσδοκίες του (Barthes,197 σ.740-41).

Έτσι, αν η νοηματοδότηση πλαισιωθεί κυριολεκτικά αναφερόμαστε σε σχέσεις αιτίου-χωροχρόνου. Αν όμως, νοηματοδοτηθεί μεταφορικά όπως π.χ στην εννοιολογική τέχνη τότε η σχέση μετατοπίζεται στη συγκινησιακή αξία του ποτηριού ως αποτέλεσμα δυναμικής σώματος-εσωτερικευσης-περιβάλλοντος. Η συγκινησιακή αξία του ποτηριού διαμορφώνεται από το σώμα και περιβαλλοντικούς(κυρίως κοινωνικούς) παράγοντες που του απέδωσαν στυλ, ώστε όχι μόνο να αναγνωρίσει αλλά και να σηματοδοτήσει ένα μοτίβο.

Μετάπειτα η αναγνώριση-σηματοδότηση του μοτίβου εσωτερικεύεται μέσω της μνήμης και εδραιώνεται φαντασιακά ως πρότυπο μίμησης. Το πρότυπο μίμησης ανακαλείται τόσο από ενσώματες πράξεις αλλά και από συλλογισμούς οι οποίοι κατευθύνουν τη προθεσιακότητα μας. Η κατεύθυνση της προθεσιακότητας εστιάζει σε ένα ερέθισμα και η εσωτερικευση επηρεάζεται από επιθυμίες και προσδοκίες(μιμητικές εγγραφές που λειτουργούν προβλεπτικά) δηλαδή ερμηνείες δικές μας όπως και άλλων εσωτερικά ή εξωτερικά που φορτίζουν συγκινησιακά το έργο. Τέλος, η συγκίνηση αυτή κινητοποιεί την αξιολογική κρίση. Έτσι, η αξιολογική κρίση λειτουργεί σαν συμβάν αλήθειας διότι παράγει νέους ερμηνευτικούς ορίζοντες του εγώ και του άλλου.

Άρα, το συναίσθημα δεν είναι απλώς μία αντίδραση στην εμπειρία αλλά παράγοντας που φορτίζει την επιθυμία και τη προσδοκία, μετατρέποντας την αναπαράσταση σε συγκίνηση, τη συγκίνηση σε αξιολογική κρίση (Solomon,1993, σ.126-127 , Nussbaum,2001, σ.29). Έτσι το Εγώ διαμορφώνει μία εσωτερικευμένη αντίληψη που εξωτερικεύεται ως ερμηνεία. Διαμέσου της, το Εγώ οδηγείται στη κατανόηση της συναισθηματικής του γνώσης όταν αλληλεπιδρά με ένα ερέθισμα(π.χ. έργο τέχνης).

2.4.Το εργαλείο Αντίληψη-Ανασύσταση-Κατεύθυνση και η σχέση με την επιτέλεση

Η αξιολογική κρίση ως παράγωγο συγκίνησης δεν ταυτίζεται αλλά παράγεται αναστοχαστικά από τη συγκινησιακή κατάσταση (Solomon, 1993 σ.126-127). Προκειμένου να εντοπίσει κάποιος την εγγραφή μνήμης που προκαλείται από ένα έργο τέχνης χρησιμοποιεί τη συνειρμική σκέψη ώστε να διαμορφώσει ένα συλλογισμό. Αν παρακολουθήσει κάποιος της πορεία της σκέψης του θα διαπιστώσει ότι υπάρχουν σημεία προσοχής-εστίασης τα οποία μπορεί να καθοδηγούνται από τη διάρθρωση του έργου τέχνης, όμως μπορεί να οφείλονται και σε προ-ερμηνευτικές εγγραφές μνήμης.

Στο πρώτο στάδιο ενός συνειρμού, η προσοχή το στοιχείο της οπτικής διεργασίας εστιάζει σε διαφορετικά σημεία διάρθρωσης του έργου και επικεντρώνεται στα σημεία της επιθυμίας του που διαμορφώνει την αντίληψη του. Η λειτουργία της αντίληψης είναι το αντίστοιχο εργαλείο αγκυρωσης του Barthes το οποίο περιορίζει τη πολυσημία (Barthes, 1977 σ. 40-41). Όμως στη δική μας περίπτωση ο περιορισμός δεν καταλήγει σε γλωσσική άρθρωση της ερμηνείας, αλλά ενσώματης αντίδρασης. Έτσι κατά την εστίαση το σώμα προ-αναστοχαστικά αντιδρά μέσω του βλέμματος, της κίνησης, της στάσης και της χειρονομίας του. Το σημείο εστίασης του βλέμματος συγκινεί ή αλλιώς <<αντηχεί>> στο προ-αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης του Εγώ. Έτσι, η αντίληψη λειτουργεί ως στόχος της προθεσιακότητας του Εγώ που ταυτόχρονα εγείρει τη συγκίνηση. Επομένως, στο εργαλείο μας η προσοχή συνιστά μια επιδραστική προθεσιακότητα που διαμορφώνει την Αντίληψη.

Εξού, μία πιθανή προσέγγιση που αιτιολογεί πως ένα αφηρημένο έργο τέχνης όπως του Ροθκο, η απόχρωση ως συνολική διάρθρωση του έργου τέχνης προκαλεί συγκινήσεις. Σε δεύτερο στάδιο, η ήδη ενεργοποιημένη μνήμη από τη συγκίνηση, οδηγείται στην αναγνώριση μοτίβων και στην οργάνωσή τους σε μορφές. Η οργάνωση της μορφής δεν είναι απλώς παθητική και αντιδραστική στο ερέθισμα, αλλά έχει και μία άλλη χρήση. Εγκαθιστά στη φαντασιακή δομή της μνήμης το ερέθισμα ως μιμητική εγγραφή. Η ήδη εγκατεστημένη μιμητική εγγραφή μέσω της συγκίνησης προκαλεί περαιτέρω συλλογισμούς(πχ ανάκλησης) ή πράξεις(πχ αποφυγή) τότε επιτελεί νέες μνημονικές εγγραφές που <<μεταφράζονται>> ως αναπαράστασεις που συνθέτουν την Ανασύσταση.

Σε τρίτο στάδιο, η προσοχή σε συνδυασμό με την αναγνώριση μοτίβων διαμορφώνουν τη πρόθεση που αναδύεται από τη κατεύθυνση της προθεσιακότητας. Στο σημείο αυτό, η πρόθεση ως παράγωγο της προθεσιακότητας αποκρυσταλλώνει στη δεδομένη χρονικότητα τη

συγκίνηση. Η συγκίνηση πλέον αποκτά ερμηνευτική και αξιακή βαρυτητα. Αν δε νοηματοδοτηθεί τότε δε μιλάμε για πρόθεση αλλά για προθεσιακότητα. Η πρόθεση στην περίπτωση μας δεν ταυτίζεται με τη προθεσιακότητα του σώματος ή συνείδησης. Ορίζεται ως αρθρωμένη συγκρότηση λόγου που εκφράζεται μέσω του σώματος, ή αλλιώς η Κατεύθυνση της εμπειρίας.

Συνεχίζοντας στο κεφάλαιο 3, η συστηματοποίηση της σκέψης μέσω του εργαλείου A-A-K, μας εφαρμόζεται σε έργα τέχνης με στόχο την απομόνωση των στοιχείων και αρχών διάρθρωσης του και του συγκινησιακού φορτίου του. Πώς επηρεάζει η προθεσιακότητα την πρόσληψη του έργου τέχνης; Το έργο αυτονομείται ως υπόσταση ή δεσμεύεται από τη σωματικότητα, τη σκέψη, και τη μνήμη του Εγώ; Αν όντως δεσμεύεται τότε ο συλλογισμός και η σωματικότητα θα κατέληγαν σε στατικές σηματοδοτήσεις του έργου τέχνης. Επομένως, η επιτελεστικότητα ως συλλογισμός και ως πράξη παίζει ουσιαστικό ρόλο για την ερμηνεία του έργου τέχνης. Όμως δεν αποδεικνύει την οντολογική υπόσταση του η οποία θα κατευθύνονταν σε μία εμπειρική προσέγγιση του. Αυτονομείται σαν μορφή αποκομμένη από την αξιολογική μου κρίση. Άρα, αποτελεί ένα άρρητο σημείο θέασης το οποίο κατασκευάζεται ως συγκεκριμένη αναπαράσταση μέσω της μνήμης. Ωστόσο, η ερμηνεία και η σηματοδότηση αποκαλύπτει την εξελικτικότητα της δικής μου κρίσης, ή της κοινωνίας η οποία εσωτερικεύθηκε με αφορμή το έργο τέχνης ως ερέθισμα. Η εξέλιξη αυτή προσεγγίζεται από το εργαλείο A-A-K και τη σχέση του με την επιτελεστικότητα. Έτσι, συνεργάζονται ώστε να αναδείξουν το έργο τέχνης ως δυναμικό φορέα νοήματος, ανοιχτό σε διαρκή επανασηματοδότηση. Το νέο πλαίσιο και η επιτελεστικότητα συμβάλλουν στο διαχωρισμό μορφής-έννοιας του έργου τέχνης. Ο διαχωρισμός μορφής-εικόνας δεν είναι οντολογικός αλλά ερμηνευτικός και αξιολογικός ούτως ώστε να συστηματοποιήσουμε τη κρίση μας γύρω από το έργο τέχνης.

Η συστηματοποίηση της κρίσης οδηγεί στη διάκριση μορφής-αναπαράστασης μέσω του είδους επιτελεστικότητας που προκαλείται από τη προσοχή μας σε σημεία διάρθρωσης του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης αλληλεπιδρά τόσο σε προ-αναστοχαστικό όσο και στο αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης. Ορισμένες φορές όταν στεκόμαστε μπροστά σε έργα τέχνης άλλοτε μας παρασύρει η ίδια η μορφοπλαστική του έργου ενώ άλλες φορές όπως σε

σύγχρονες εγκαταστάσεις οι σηματοδοτήσεις μεταξύ αναπαράστασης και θέματος που συμβάλλουν στη διαδικασία επινόησης νοήματος όπως βιώνει το εγώ του θεατή-ερμηνευτή.

3.1 Η προθεσιακότητα του εγώ και τα όρια της

Τι βίωμα προϋποθέτει τη προθεσιακότητα του ερμηνευτή, δηλαδή τη κατεύθυνση της συνείδησης στο έργο τέχνης αφορώντας τη μορφή και το νόημα. Η μορφή και το νόημα αποτελούν αναγνωρίσιμα μοτίβα που εγγράφονται στη μνήμη και εκφράζονται μέσω του σώματος. Έτσι, η εννοιολογική και εικαστική διάρθρωση του έργου διαμορφώνονται από το σώμα και το βλέμμα στο προ-αναστοχαστικό επίπεδο, ενώ η αξιολογική κρίση και ο στοχασμός από το συλλογισμό στο αναστοχαστικό επίπεδο. Στο σημείο αυτό παρατηρούμε ότι η επιτελεστικότητα προϋποθέτει την έκφραση του σώματος αλλά και της μνήμης. Άρα, επιβεβαιώνεται ότι ο συλλογισμός και η ενσώματη ανταπόκριση αποτελούν επιτελέσεις σε άλλα επίπεδα συνείδησης. Οι επιτελέσεις άλλοτε ενισχύουν και άλλοτε αποδυναμώνουν τη προθεσιακότητα σχετικά με το ερέθισμα. Το μέτρο ισχύος της είναι η προβλεπτικότητα της ερμηνείας. Για παράδειγμα, στη μεσαιωνική τέχνη, η θεσμοθέτηση των εικονογραφικών μοτίβων και η επαναληπτικότητα τους ενισχύουν την αναγνώριση του εικονογραφικού και του συναισθηματικού μοτίβου. Έτσι, η αναγνώριση οργανώνεται από καθιερωμένες μορφές και αξιακά βιώματα π.χ του δέους και του ελέους. Αυτά τα αξιακά βιώματα διαμορφώνουν σε προ-αναστοχαστικό επίπεδο την αξιολόγηση του ερεθίσματος. Άρα, την επόμενη φορά η ήδη εγγεγραμμένη εικόνα ανακαλείται μέσω ενσώματων ανταποκρίσεων όπως του βλέμματος. Τόσο το βλέμμα όσο και η κρίση ενεργοποιούν το αξιακό βίωμα ως συγκινησιακή απόκριση.

Ωστόσο, το συγκινησιακό φορτίο δεν είναι στατικό αλλά δυναμικό ανάλογα με τη σηματοδότηση της μνήμης. Το προσωπικό βίωμα διαχωρίζεται από το συλλογικό. Ο διαχωρισμός όμως δε συνιστά δυισμό, αλλά οριοθετημένη περιοχή μέσα στην συλλογικότητα. Επομένως, ο ερμηνευτής-θεατής γίνεται << μέτοχος >> της συλλογικής μνήμης μέσω του βιώματος του. Η συμμετοχή του λειτουργεί σαν ερμηνευτικό συμβάν που εγγράφεται μέσω συλλογισμού και σωματικών ανταποκρίσεων σε αρχετυπικά σχήματα της μνήμης. Η διατήρηση και η εξέλιξη της βοηθούν στη διάκριση της ιστορικότητας ή συχρονίας της ερμηνείας σύμφωνα με το εγώ.

Η εξέλιξη και η διατήρηση είναι πιθανόν δύο τρόποι που μετασχηματίζουν τη προθεσιακότητα σε πρόθεση. Αν ένα μοτίβο θα είναι αναγνωρίσιμο απλά ή συναισθηματικό που συνεχίζει να ανταποκρίνεται σε μνημονικά σχήματα του εγώ. Η προσδοκία σε αυτό το σημείο αποτελεί προ-αντίληψη του μοτίβου ως αναγνωρίσιμου και συναισθηματικού. Από την άλλη η επιθυμία διαμορφωμένη από το *qualia* της εμπειρίας αποφασίζει αν το μοτίβο θα έχει προβλεπτικό χαρακτήρα στο τώρα. Παρακάτω θα δείξουμε το ρόλο της ποιοτικής διάστασης της εμπειρίας που επηρεάζει την αξιολόγηση του έργου τέχνης και την κρίση του θεατή. Τι γίνεται αν όμως η επιθυμία καταπιέζεται από εξωτερικούς παράγοντες; Ποιό είναι το όριο της επιθυμίας του Εγώ και των αξιώσεων του Άλλου που υποβόσκει τη προθεσιακότητα άρα και το ερμηνευτικό συμβάν;

3.2 Η προσέγγιση του προ-στοχάζεσθαι ως πρόβλεψη συναισθήματος.

3.2.1 Το έργο τέχνης ως προβλέψιμο μοτίβο και μη προβλέψιμο μοτίβο

Η εμπειρία δόμησης του ερμηνευτικού συμβάντος αναλύεται μέσω του λειτουργικού εργαλείου που παρέχει τη δυνατότητα εντοπισμού μοτίβων σε πλαίσια κοινωνικού και ατομικού διαλόγου. Στην εφαρμογή του, η μη ορθολογική επεξεργασία προσεγγίζεται ως προ-αναστοχαστική αντίδραση. Η περιγραφή της ενισχύεται από τη θέση του Bortolotti (2024, σ. 4) που γεννά μία τάση για προσοχή που αναγνωρίζει τις διατηρημένες νόρμες και παραδόσεις όπως προβλέψιμες μορφές και εικονογραφικοί κώδικες που διατηρούν τη πρόβλεψη τους. Η διατήρησή τους συγκρατεί το συλλογικό νόημα και προσφέρουν ασφάλεια μειώνοντας την αβεβαιότητα μέσω κοινών πρακτικών διαμορφώνοντας το αίσθημα οικειότητας. Έτσι, η Αντίληψη διαμορφώνεται μέσω επιτελεστικών πρακτικών πχ τελετουργιών, κινήσεων τέχνης, και καλλιτεχνικών καινοτομιών που μέσω της Ανασύστασης μεταφέρουν, αναδιαμορφώνουν ή αμφισβητούν αυτά τα μοτίβα ως στυλιζαρισμένα ή μη: είτε επιβεβαιώνοντας τις σταθερές προσδοκίες είτε εισάγοντας αποκλίσεις ως τρόπο επανεξέτασης και νέας σηματοδότησης τους.

Η σχέση της μνήμης με το έργο τέχνης εμφανίζεται στους συλλογισμούς μας ή στην σωματικότητα μας μέσω ενδείξεων που δείχνουν πότε ένα μοτίβο επαναλαμβάνεται μνημονικά και κοινωνικά(παραγωγή αισθήματος ανήκειν/ασφάλειας) και πότε <<σπάει>> η συσχέτιση της πρόβλεψης. Έτσι, η μνήμη γίνεται δείκτης μίας προθεσιακότητας όπου η επιθυμία ανακτά ή αναπλαισιώνει την ασφάλεια μέσα από το άγνωστο δημιουργώντας από την απρόβλεπτη ασυνέχεια νέα πρόβλεψη. Με άλλα λόγια αξιολογεί το συναίσθημα σε συνειδητό επίπεδο με όλες τις αντιστάσεις του εγώ που ενδεχομένως να εγείρει ώστε να αποφασίσει την πράξη. Άρα, όταν η ενσώματη πράξη ακολουθεί έναν συλλογισμό ορίζεται ως Κατεύθυνση. Αν ο ισχυρισμός αυτός επιβεβαιώνεται έστω εμμερώς τότε εγείρεται το εξής ερώτημα: Είναι η εμπειρία μία ροή κρίσεων που η συστηματοποίηση της οδηγεί στη συγκρότηση της συλλογικής μας ταυτότητας ή ανάκτησης της ατομικότητας μας; Κατα πόσο η επιθυμία του ανήκειν σε ένα ρεύμα ή η κινητοποίηση προς τη καινοτομία επιλέγει ποια καλλιτεχνικά μοτίβα νομιμοποιούνται;

Η επιθυμία επανεντάσσει την κρίση μας σε διαφορετικά πλαίσια που αξιολογούνται από τη συναισθηματική τους απόκριση που καταλήγει στην εξασφάλιση της επιβίωσης ή της συντήρησης. Ο ισχυρισμός αυτός ερμηνεύει ότι οι παραδόσεις είτε ενσωματώνουν τις νέες αποκλίσεις όταν αυτές γίνονται κοινά αποδεκτές είτε θολώνουν την προβλεψιμότητα όταν απορρίπτονται είτε ατομικά είτε κοινωνικά. Επομένως, οι δημιουργοί προσαρμόζουν την επιμονή ή τη θραύση τους με βάση την ανατροφοδότηση της προβλεψιμότητας ή μη προβλεψιμότητας ενός μοτίβου αξιολογώντας την υιοθέτηση μιας γνώριμης ή μη γνώριμης πρόβλεψης.

3.2.2 Η μεσαιωνική τέχνη ως προβλέψιμο μοτίβο συναισθηματικών καταστάσεων

Στο παράδειγμα της μεσαιωνικής και χριστιανικής τέχνης, η Αντίληψη αναδεικνύει τη θεσμική εδραίωση του συναισθηματικού κώδικα του δέους και του ελέους, ο οποίος εγγράφεται πολιτισμικά μέσω της Εκκλησίας και αποκρυσταλλώνεται σε αναγνωρίσιμα

μοτίβα που αποτυπώνουν την αρχετυπική σχέση του δυτικού ανθρώπου με τη ζωή και το θάνατο. Ο εικονογραφικός κώδικας με κυρίαρχες μορφές τον Ιησού και τον Άδη λειτουργεί ως προβλέψιμο μοτίβο που εξασφαλίζει συγκινησιακή σταθερότητα, μειώνοντας την αβεβαιότητα της κριτικής μας προσφέροντας ένα κοινό πολιτισμικό νόημα (Belting, 1994, σ.92-93). Η υπόθεση αυτή μπορεί να φωτίσει μία πιθανή αιτία αναπαραγωγής του στη συγχρονία. Παρόλα αυτά, η συντηρήση του μοτίβου ιστορικά δεν ήταν σταθερή ούτε μορφοπλαστικά ούτε σε φιλοσοφικά επίπεδα. Η εξέλιξη και οι μικρο-ρήξεις του προβλεπτικού μοτίβου εμφανίζονται στην εξέλιξη αυτών των μορφών σε νεότερες αισθητικές εκδοχές. Ήδη παρουσιάζονται στον σχηματισμό της μεσαιωνικής τεχνοτροπίας μέχρι τη ρεαλιστική αναγέννηση και το δραματικό μπαρόκ που διατηρούν τον συναισθηματικό πυρήνα αλλά μεταβάλλουν αισθητικές στρατηγικές. (Wofflin, 1967, σ.14-17).

Έτσι, το ίδιο θεματικό υπόστρωμα μετασχηματίζεται οπτικά, ώστε να διαμορφώσει τη συναισθηματική του λειτουργία στο εκάστοτε ιστορικό πλαίσιο. Για παράδειγμα, αν συσχετίσουμε την έννοια της ταπεινότητας με τα βυζαντινά έργα τέχνης, η έννοια πλαισιώνεται από μία μορφοπλαστικότητα που δεν εγείρει το αίσθημα φόβου αλλά οικειότητας. Έτσι, η ταπείνωση στην περίπτωση της βυζαντινής τέχνης επέρχεται από την οικειότητα που φέρει η αποστασιοποίηση με το Πρόσωπο της εικόνας. Στην περίπτωση της αναγεννησιακής τέχνης προκαλείται από την εκκοσμίκευση ως εναρμόνιση του ανθρώπου με το θείο νόμο. Ακόμη, στη περίπτωση του Μπαρόκ, η αποστασιοποίηση με το πρόσωπο μεγεθύνεται και οδηγεί στο αίσθημα φόβου και της αγωνίας μέσω της τιμωρίας. Λαμβάνοντας υπόψη τις διαφορετικές αποκρίσεις της ταπείνωσης και της αισθητικής απόδοσης της, η Ανασύσταση εντοπίζεται στη συμβολική παλινδρόμηση ζωής-θανάτου, η οποία μεταδίδεται μέσα από εικονικά σημάδια παρουσίας και απουσίας (π.χ το φως γύρω από τον Χριστό, το σκοτεινό φόντο στον Άδη), και ενεργοποιεί ενσώματες αντιδράσεις ή αξιολογήσεις στον θεατή που σηματοδοτούν συναισθήματα π.χ φόβο, το δέος, τη γαλήνη και την ελπίδα. Επομένως, η αξιολογική μας κρίση διαμορφώνει τη Κατεύθυνση του βλέμματός μας που εσωτερίκευσε το συναισθηματικό μοτίβο ως σχέση μορφοπλαστικής και εννοιακής διάρθρωσης.

3.2.3 Η τέχνη ως διαδικασία προσκόλλησης και αντιπροσκόλλησης συναισθήματος

Η ανάγκη για εξασφάλιση επιβίωσης και συντήρησης του εγώ σε αβέβαιες καταστάσεις συνδέεται με συναισθήματα όπως το δέος και το έλεος, που οδηγεί στη δημιουργία σταθερών θεματικών και μορφολογικών σημείων αναφοράς στην τέχνη, τα οποία λειτουργούν ως προβλέψιμα μοτίβα προσομοίωσης της απουσίας νοήματος (Bortolotti,2024,σ.3,4).

Από τις αρχαιολογικές μεσαιωνικές απεικονίσεις του Ιησού και του Άδη όπου το δέος καθοδηγεί τη στάση απέναντι στη ζωή και το έλεος απαλύνει την πορεία προς τον θάνατο(Gombrich,1950, σ.115) έως τις σύγχρονες βιντεοεγκαταστάσεις του Bill Viola, όπου η μαρτυρία των Αγίων και οι τελετουργικές χειρονομίες επαναφέρουν το θεματικό φορτίο του ιερού, το μοτίβο διατηρείται και επανερμηνεύεται. Η μετάδοση του συναισθηματικού περιεχομένου επιτυγχάνεται είτε μέσω σχέσης εικόνας και αφήγησης είτε μέσω της ακολουθίας των εικόνων μετασχηματίζοντας το άρρητο του σωματικού βιώματος σε πολιτισμικά κωδικοποιημένη εμπειρία που κατασκευάζεται βιολογικά, ψυχολογικά, και κοινωνικά (Barrett,2017,σ.25,27,35). Τα δεικτικά στοιχεία της προθεσιακότητας, δηλαδή οι χειρονομίες, εκφράσεις, υφές ρυθμοί κίνησης μας υποδεικνύουν την παρουσία ή απουσία της ιερότητας και ενεργοποιούν νοητικές αναπαραστάσεις που καλύπτουν το κενό της απουσίας. Για παράδειγμα, η χειρονομία του σταυρού στυλιζάρει την πορεία κίνησης του χεριού σε σταυροειδές σχήμα που συνθέτει η τριγωνική διάταξη των δακτύλων (Belting,1994,σ.158).

Η εμπειρία που προκύπτει συνδυάζει και μεταλλάσσει αυτά τα συναισθήματα μέσα από αλλαγή κινήσεων σε διαφορετικές περιοχές του σώματος π.χ λύγισμα και πτώση γονάτων που εφάπτονται στο πάτωμα με άλλο συμβολικό χαρακτήρα, ενώ η επανάληψη ή η ανατροπή των στυλιζαρισμένων μοτίβων μέσω της αποδοκίμασίας ή επιδοκίμασίας επιβεβαιώνει ή μετατοπίζει την επίδραση τους στην πολιτισμική και την ατομική μνήμη αποκαλύπτοντας πως η τέχνη, από τον Μεσαίωνα έως σήμερα, παραμένει φορέας προβλέψιμων και απρόβλεπτων μορφών συναισθηματικών μοτίβων (Assmann,2011,σ.23, Warburg,1999,σ.13, Gombrich,1990,σ.182,202).

3.2.4. Η διαιώνιση της μορφοπλαστικότητας ως δόμηση αρχέτυπων

Η εξέλιξη των συναισθηματικών μοτίβων, οδηγούσαν σε νέες αισθητικό-σωματικές συνάψεις ως παραλλαγές ενός ήδη γνωστού συναισθήματος όπως το δέος(Barrett,2017,σ.35). Αυτές οι εντυπώσεις, αναπαραγόμενες αδιάκοπα από γενιά σε γενιά, εδραιώθηκαν ως αρχετυπικές μορφές δέους και συγκίνησης, που εξακολουθούν να ενεργοποιούνται ακόμη και σήμερα, διαμορφώνοντας θεματολογίες και εικαστικές αποδόσεις ως καθεστώτα φαντασίας που συναντώνται μέχρι και στην ποπ κουλτούρα.

Όπως αναφέρεται στο Cambridge Companion to Medievalism(Louise D' Arsens,2016,σ.1), οι μεσαιωνισμοί προκύπτουν είτε από την αναζήτηση υλικών προτύπων είτε από τη χρήση τους ως πηγή έμπνευσης, δίνοντας έμφαση στην ευρηματικότητα, ενώ η θεματογραφία του Μεσαίωνα αποδίδει συχνά έναν ηρωικό ρόλο και σκοπό ο οποίος δημιούργησε την επιθυμία να αποδείξουν την αξία τους ενώπιον του Θεού μέσα από ηρωικές πράξεις. Ο Campbell(2004,σ.227) περιγράφει το διάγραμμα του αρχέτυπου της περιπέτειας, το οποίο αν και δεν χρησιμοποιείται ιστορικά, επανεμφανίζεται με πολλαπλές παραλλαγές και μας δείχνει πως η περιπέτεια συνδέεται με στυλιζαρισμένες πράξεις ηρωισμού π.χ της θυσίας. Το αρχέτυπο της περιπέτειας εγγράφεται φαντασιακά μέσα από διαφορετικά αρχετυπικά καθεστώτα. Η σύνδεση με το αρχέτυπο του ήρωα που πεθαίνει και ανασταίνεται μεταδίδοντας γνώση ή σωτηρία λειτουργία είτε δραματουργικά είτε ως προσομοίωση του ηρωισμού, ενισχύοντας τη συναισθηματική δέσμευση του θεατή. Η περιπέτεια εγγράφεται και στα τρία επίπεδα φανταστικού καθεστώτος διότι η δραματουργική ανάπτυξη του ήρωα παρουσιάζει ενεργητικές και παθητικές αναπαραστάσεις του αγώνα του κατασκευάζοντας αφηγήσεις νίκης και ήττας. Η συνολική διαδικασία μετάβασης από την νίκη στην ήττα και αντίστροφα αφού πρώτα εγγραφεί ως αναπαράσταση στη μνήμη ενεργοποιείται μέσω της ενθύμησης που επιδιώκει να το σηματοδοτήσει συγκριτικά με κάποιο αρχέτυπο πριν μορφοποιηθεί. Έτσι, η εικόνα ενός ιππότη μπορεί να προκαλέσει αίσθημα ασφάλειας καθώς κωδικοποιείται ως παρουσία σωτήρα μέσω του αρχέτυπου της περιπέτειας.

Αν δεχτούμε ότι αυτό ισχύει όχι μόνο στη βασική κουλτούρα αλλά και στη σύγχρονη τέχνη, τότε κατά την πρόσληψη ενός έργου η μνήμη επιχειρεί να αποκωδικοποιήσει διαφορετικά βιώματα μέσα από συναισθήματα και να τα προσαρμόσει σε οικεία πλαίσια όχι απαραίτητα της περιπέτειας. Κατά συνέπεια, όταν η εντύπωση ενός έργου αποπνέει γαλήνη, η διάρθρωση του περιλαμβάνει στοιχεία που συνδέουν το συναίσθημα αυτό κάποιο αρχετυπικό

καθεστώς που πιθανότατα είναι συνθετικό. Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, το συναίσθημα συνιστά το αποτέλεσμα ενός αρχέτυπου-παρουσίας, το οποίο μετασχηματίζεται μέσω επιτελέσεων που ενεργοποιούν την Αντίληψη και ανατροφοδοτούν την Ανασύσταση και επηρεάζει την Κατεύθυνση μας δημιουργώντας είτε προσκόλληση είτε μη-προσκόλληση στον συναισθηματικό κόσμο του θεατή.

3.3.Δύο σύγχρονα case studies που δείχνουν την εξατομικευμένη καλλιτεχνική διάρθρωση ως πλαίσιο συναισθηματικής πρόσληψης

3.3.1 Η σιωπηλή παρουσία ως μορφή Αντίληψης

Π.χ ο καλλιτέχνης Αλέξης Βασιλικός έχει διαμορφώσει ένα ενιαίο καλλιτεχνικό λεξιλόγιο για να εκφράσει τη << σιωπηλή παρουσία>> και τη μυστική διάσταση της ύπαρξής μας (Gkoutzou,2024). Ο Βασιλικός λειτουργεί ως περιπατητής που αναδεικνύει τη συναισθηματικότητα της σιωπηλής παρουσίας. Είτε μέσα από φιγούρες, είτε από τοπία, παρουσιάζει την άφατη ή άρρητη παρουσία της ύπαρξής μας όπως την αντιλαμβανόμαστε μέσα από το άρρητο του συναισθήματος. Ο ίδιος ρητά αναφέρει ότι δεν θεωρεί τη μυστική διάσταση της ύπαρξής μας ως κάτι εξωτικό αλλά ως βασικό στοιχείο της ουσίας μας. Αν και απορρίπτει τη γλώσσα ως μέσο επικοινωνίας της πραγματικότητας, είναι ένας λειτουργικός τρόπος περιγραφής διαλογιστικών πρακτικών που χρησιμοποιεί ο ίδιος. Αυτό που ίσως θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε είναι ότι η γλώσσα δεν μπορεί να διατυπώσει το σύνολο της ανθρώπινης εμπειρίας όπου το άφατο και το άρρητο εντάσσονται.Επομένως, εμμερώς οι θρησκείες όπως ο βουδισμός ή ο χριστιανισμός χρησιμοποιούν τελετουργίες και βιβλία για να προσεγγίσουν το ρητό του άφατου(το οποίο μπορεί να περιέχει την έννοια της ιερότητας ή της βασικότητας).

Το άφατο, σωματικά στο έργο του εκφράζεται μέσα από τη στατικότητα της φόρμας συγκριτικά με τον τρισδιάστατο χώρο ο οποίος διαμορφώθηκε από τη γραμμική προβολή του τρισδιάστατου αντικειμένου. Η αναπαράσταση συνομιλεί ερμηνευτικά με το άφατο και το

άρρητο της εμπειρίας και <<γειώνεται>> ιστορικά στην εξέλιξη του χρόνου μέσω της σωματικής επιτέλεσης που διαμορφώνουν τις πρακτικές της φωτογραφίας που εκφράζουν τη προθεσιακότητα του σώματος μέσω κινήσεων λήψης και της επεξεργασίας της λήψης αξιολογώντας τη προσοχή μας στα ερεθίσματα του περιβάλλοντος. Εικαστικά, η στατικότητα ως σημείο προσοχής του εγώ εκπέμπει μία ηρεμία συμπληρώνοντας εννοιολογικά την ιδέα της ηρεμίας μέσω άλλων στοιχείων όπως του νερού.

3.3.2 Η συμμετρία και η στατικότητα ως Ανασύσταση της ηρεμίας

Οι διατυπώσεις αυτές μπορούν να ερμηνευτούν μέσα από την έννοια της συμμετρίας που προωθεί ο Ραματσάντραν στους 8 νόμους της καλλιτεχνικής εμπειρίας. Η συμμετρία σύμφωνα με τον Ραματσάντραν αποτελεί το βασικό στοιχείο κατασκευής του περιβάλλοντος και εκφράζεται μέσα από συμμετρικά μοτίβα ή σχέδια (Ramachadran,1999,σ.27). Η γραμμική προοπτική μπορεί να είναι είδος ψευδο-συμμετρικού σχεδίου του οποίου ο εγκέφαλος αντιλαμβάνεται ως συμμετρία. Στα περισσότερα έργα του Βασιλικού όπως τα *Oceanic Series: Variations of Presence* υποστηρίζεται ότι τα έργα του παρουσιάζουν χωρική διάταξη κατοπτρική που εκπέμπει στατικότητα. Αυτή η κατοπτρική διαμορφώνεται από τον ορίζοντα που χωρίζει το κάδρο στη μέση και τις φιγούρες που τοποθετούνται αυστηρά στο κέντρο. Η αίσθηση στατικότητας ενισχύεται από τη σκηνοθεσία που παρουσιάζει ένα κεντρικό σημείο εστίασης όπου τα αντικείμενα που αναπτύσσονται στο φόντο σταδιακά θολώνουν ή τοποθετούνται ισότοπα στη σύνθεση δεξιά και αριστερά έχοντας το ίδιο οπτικό βάρος. Επομένως, η στατικότητα αυτή πιθανόν αιτιολογεί την έκφραση της γαλήνης. Η μορφοπλαστική απόδοση της γαλήνης ενισχύεται και από τη δημιουργική διαδικασία που διαμορφώνεται από τη στάση διαλογισμού (Johnson,2017,σ.107).

Ως ενσώματη πρακτική ο διαλογισμός αναλογεί στην αισθητική διάσταση της εικόνας που όπως εξηγήσαμε είναι στατική αλλά λειτουργεί ως παύση στο χρόνο ώστε να απαθανατίσει τη στιγμή. Ο γαλήνιος ορίζοντας, η στατικότητα των φιγούρων και ο απαλός γκρι-μπλε τόνος εμφανίζονται σε πολλά κάδρα του και ενισχύουν την επίδραση ηρεμίας που πρωτίστως αναπτύσσεται σχεδιαστικά στη ψευδοσυμμετρία. Η γραμμική προοπτική ερμηνεύεται ως ψευδοσυμμετρία στο μέτρο που παράγει λειτουργική κανονικότητα χωρίς τέλει κατοπτρισμό.

Έτσι, προτάσσει μία στατικότητα τόσο στη διάταξη του χώρου της σύνθεσης. Μέσα από τους κατοπτρισμούς που εξηγήσαμε παραπάνω ότι ο εγκέφαλος τους αντιλαμβάνεται ως κανονικότητα που προσεγγίζεται ως χωρική σταθερότητα και ασυμπτωματική δομή. (Feldman,2012,σ.14) Η ισορροπία προσεγγίζεται ως αρμονία που συναντάται στη συμμετρία διότι δεν προκαλεί ένταση.(Weyl,1952,σ.13,25 , Arnheim,1954,σ.1)

Η ηρεμία ταιριάζει μ' αυτή την αναλογία διότι η επαφή με το συναίσθημα σηματοδοτεί το βλέμμα με παρόμοιους δείκτες. Τι γίνεται όμως με την έκσταση ως συναισθηματική υπέρβαση του αναφέρει ο ίδιος; Μπορεί η ηρεμία να οδηγήσει στην έκσταση το οποίο κατα την θεωρία της επίδρασης είναι αντιθετικά συμμετρικό συναίσθημα; Η <<κολλώδης>> ηρεμία περιορίζεται από το bias του Bayesian πλαισίου (Ramachandran,1999,σ.29,30). Επομένως, η ενσώματη πρόσληψη της ηρεμίας προσκολλάται μεν στην επιφάνεια του έργου και ενεργοποιεί μνημονικές αναπαραστάσεις της ηρεμίας που μορφοπλαστικά διαμορφώνονται από στοιχεία και αρχές της σύνθεσης π.χ συμμετρία όμως δεν εξηγεί τη μετάβαση στο συναίσθημα της έκστασης.

3.3.3 Από την ηρεμία στην έκσταση: η ρήξη του προβλεπτικού μοτίβου

Άρα πιθανότατα η φαντασιακή δόμηση της έκστασης τοποθετήθηκε σε συνθετικό καθεστώς ως ρήξη του προβλεπτικού μοτίβου διότι ξεχωρίζει οπτικά από τα άλλα μοτίβα και παράγει ένα νέο συναίσθημα (Bellehumeur,2020,σ.243-244). Επιστρέφοντας στο έργο και στην ανάλυση των αποχρώσεων ή του τόνου πιθανό συνεισφέρουν εξίσου στη φαντασιακή ατμόσφαιρα του καθεστώτος. Συχνά(ειδικά στη Δύση) η μπλε απόχρωση συνδέεται με την ηρεμία και τη γαλήνη αποτελεί ένα qualia που προσφέρει μία πολυσημία νοηματική αλλά και ενσώματων πρακτικών που εγείρουν τη συγκεκριμένη διάθεση (Itten,1970,σ.136) (Lakshmi,2023,σ.1).

Το συμπλήρωμα αυτό είναι ένα σημείο, όπου το ίδιο το χρώμα γίνεται ένα σύμβολο φέρει πολιτική και ιστορία ως ερμηνευτικό συμβάν της κατασκευής του. Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε αν η κίνηση του σώματος λειτουργεί ως qualia. Αν πχ μία χειρονομία στην Ελλάδα θεωρείται προσβλητική και σε άλλες χώρες όχι, η σηματοδότηση του αποτελεί ένα σημανόμενο της χειρονομίας. Όμως, η ένταση που γίνεται μία χειρονομία ή ο

προσανατολισμός της(π.χ σ ένα πρόσωπο) μπορεί να δώσει μία γενική προσέγγιση αντίδρασης του σώματος χωρίς το παράγοντα της πρόθεσης. Άρα γι αυτό στα έργα του Βασιλικού αποδομούμε την αναπαράσταση της κίνησης και τον χώρο στο έργο του γιατί λειτουργούν σαν προσανατολισμοί που αναπτύσσεται η αξιολόγηση ως Κατεύθυνση. Έτσι, προ-αναστοχαστικά αν δούμε ένα υποκείμενο να κατευθύνεται με ορμή σ'ένα άλλο υποκείμενο, αυθόρμητα η συνείδηση του σώματος θα αντιδράσει(ίσως απομακρυνθεί αν νιώσει απειλή). Η αντίδραση θα ενεργοποιήσει την προ-αντίληψη του φόβου που εκφράζεται ως επιθυμία για απομάκρυνση.

Υπό αυτή τη θεώρηση και στα έργα τέχνης η κίνηση, οι φόρμες και ο χώρος θα μπορούσαν ίσως να προσδώσουν περισσότερες πληροφορίες με qualia του βιώματος. Παρόλα αυτά, τόσο σε προ-αναστοχαστικό όσο και σε αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης μπορεί να υπάρξουν παρεκκλίσεις από μία συγκεκριμένη τελετουργία σύλληψης του έργου που διακόπτουν την επανάληψη της μεθόδου και αναδεικνύουν διαφορετικό qualia (Chalmers,1996,σ.4).

Συνεχίζοντας, ο Βασιλικός στα έργα του Monuments χρησιμοποιεί τη στατικότητα των μορφών ως εργαλείο με πρόθεση να προκαλέσει περιπαικτικά τον θεατή ώστε να αξιολογήσει την επιβολή της εξουσίας (Gkoutzou,2024). Στο έργο αυτό δεν είμαστε θεατές της φύσης αλλά της επιβεβλημένης εξουσίας. Συγκριτικά με τα άλλα έργα του η σειρά αυτή λειτουργεί ως στοχαστική ανατροπή του qualia της ηρεμίας. Έτσι, αναδεικνύει νέα κίνητρα ή <<φωτίζει>> το κίνητρο της υπάρχουσας πρόθεσης.

3.3.4 Η Κατεύθυνση της πρόθεσης συγκριτικά με το έργο της Κουμπαρούλη

Σε αντίθεση με το Βασιλικό, η Αθηνά Κουμπαρούλη ειδικότερα στην πρόσφατη έκθεση της ασχολείται με την έννοια της παρουσίας με υλιστικές πρακτικές. Τα έργα της χρησιμοποιούν την αποσύνθεση ως ποιητική. Η ποιητικότητα αυτή εντοπίζεται στην ύλη η οποία λειτουργεί ως μάρτυρας της αποσύνθεσης σε μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Όμως η αποσύνθεση δεν αποτελεί μόνο ενεργό ρόλο στη στοχαστική διαδικασία περί χρονικότητας

του αντικειμένου, αλλά και του μετασχηματισμού του. Η πίσσα, κυριάρχη έμπνευση για τη θεματική της αποδεικνύει την ανθρώπινη ή φυσική παρέμβαση να δημιουργούνται νέα υλικά από την αποσύνθεση τους (Gkoutzou,2025). Άρα μέσα από την απουσία δημιουργείται μία παρουσία που στην προκειμένη είναι το νέο υλικό που εστιάζει η Αντίληψη μας. Το προ-αναστοχαστικό στάδιο κατά τη Κουμπαρούλη δημιουργείται στην πρώτη επαφή με το υλικό που ενεργοποιεί μνημονικά σχήματα αρχαιολογικής μελέτης ώστε να αναγνωρίσει οπτικά το ερέθισμα.

Σε δεύτερη φάση, η αναγνώριση των μοτίβων μέσω αναλογικής ικανότητας, εσωτερικεύει το ερέθισμα ώστε να δομήσει φαντασιακά σε υπάρχοντες μορφές μνήμης τη νέα αναπαράσταση. Ενώ στο Βασιλικό διαμορφώνεται σε διαλογιστικές πρακτικές και αναδεικνύει πως ο συλλογισμός επηρεάζει την έκφραση της αναπαράστασης. Εδώ, παρατηρούνται δύο ξεχωριστές περιπτώσεις Ανασύστασης από διαφορετικές αφετηρίες τα οποία εν τέλη αποδίδουν αισθητηριακά αποτελέσματα. Η μυρωδιά της πίσσας όπως αναφέρει η ίδια, αποτελεί εναρκτήριο της θεματικής της. Σαν αρχαιολόγος, η ίδια καθοδηγείται από τις αισθήσεις της για να βρει ίχνη ανθρώπινης ή φυσικής παρέμβασης. Έτσι η παρουσία του υλικού(π.χ πίσσα) εμπεριέχει την απουσία του(πενυκόδεντρο) (Insistrum,2025). Η απουσία του υλικού αναπαριστά την επιτέλεση της μορφής του ώστε να αποδοθεί ως νέα αναπαράσταση-παρουσία. Το δίπολο απουσία/παρουσία ενισχύεται μέσα από διαφορετικές αναπαραστάσεις υβριδικότητας της σύνθεσης που τα υλικά αναμειγνύονται και << κουμπώνουν>> αταίριαστα μεταξύ τους. Ειδικά στα healing studies, η συνύπαρξη των υλικών αλληλοσυμπληρώνει την εικόνα του απόντος αντικειμένου και επανέρχεται ως σύνολο ιχνών.

Σε όλα τα γλυπτά της παρατηρείται αυτό το αισθητικό μοτίβο. Το μοτίβο αυτό λειτουργεί ως Ανασύσταση ώστε να κατασκευάσει πολυσημία αξιολογικών κρίσεων. Φιλοδοξώντας να αναδείξει οντολογίες, όπως παρουσιάζεται στο έργο της On landscapes and persistent entities, η απουσία(που αναπαριστάται ως λευκή σκιά)αυτονομείται στο χώρο. Έτσι, δημιουργεί μία αντίθεση ανάμεσα στο επιβεβλημένο/ μη επιβεβλημένο. Το αυλο(η σκιά) λειτουργεί ως ένα υποθετικό σενάριο ύπαρξης της παρουσίας. Σε συνέχεια, οι σκιές, οι αντανάκλασεις και τα αρνητικά αποτυπώματα των φυτικών μορφών, συμπληρώνουν εννοιολογικά τη θεματική της Κουμπαρούλη. Έτσι, η αυλή και η υλική παρουσία των αντικειμένων της έκθεσης κινητοποιεί επιπλέον τη μνήμη μας ώστε να στοχαστεί ένα

μελλοντικό σενάριο διαβρωμένου περιβάλλοντος εντάσσοντας το σ'ένα νυχτερινό φαντασιακό καθεστώς ως πιθανή πραγματικότητα (Bellehumeur,2020,σ.143). Έτσι, το σύνολο των αναπαραστάσεων εγγράφουν πιθανολογικές αναπαραστάσεις που δομούν φαντασιακά εικόνες καταστροφής που προκαλούν θλίψη.

Στην ανάδυση του συναισθηματικού μοτίβου του πένθους τι ρόλο διαδραματίζει η μορφοπλαστικότητα της σύνθεσης; Υπάρχει μία αντίθεση μεταξύ επίδρασης και μορφής του έργου τέχνης. Η αντίθεση μας δείχνει ότι η χαρτογράφηση του affect theory δεν προβλέπει συναισθηματικά μοτίβα μέσα από τη σχέση μορφής και συναισθήματος ενώ το υποκείμενο διαμορφώνεται σχεσιακά με την εικόνα (Massumi,2002,σ.62).Ακόμη, ούτε η χαρτογράφηση της νευροαισθητικής δε χαρτογραφεί σταθερά συναισθηματικά μοτίβα αλλά εμμένει στη γενίκευση εμπειρικών αποτελεσμάτων της οπτικής λειτουργίας του εγκεφάλου ως σχέσης ενός οπτικού ερεθίσματος, εγκεφαλικής επεξεργασίας και αισθητικής εμπειρίας(Zeki,1999,σ.9,10). Πώς εξηγείται τότε η μετατόπιση του συναισθήματος ή η μετατροπή του σε συναισθηματική κατάσταση ή σε μοτίβο; Μια πιθανότητα, θα μπορούσε να εντοπίζεται στο επίπεδο της βιωμένης εμπειρίας, ως qualia της συναισθηματικής εμπειρίας που προκύπτει από τη σχέση σώματος-μνήμης και ανιχνεύει μετατοπίσεις και μετατροπές.

Επομένως, η ήρεμη επίδραση της εικόνας συνυπάρχει στη μορφή και υποδηλώνει την πρόθεση να αποδώσει πχ ένα συγκεκριμένο συναίσθημα ο καλλιτέχνης; ή εκφράζει το βίωμα του θεατή; Στο affect theory η ηρεμία ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία low positive valence και έχει low positive arousal ενώ στο Βασιλικό έχει high arousal(Russell,1980,σ.1167). Το κίνητρο; Ταυτίζεται με την πρόθεση; Δεν γνωρίζουμε και η σχέση της αισθητικής του Βασιλικού με τη πρόθεση του δεν είναι ταυτόσημη υπό affect theory και σύμφωνα με τους 8 νόμους που αφορούν την απόλαυση ή της απόθηση του ερεθίσματος. Άρα, η εσωτερικευση των ερεθισμάτων που αναδύει φανταστικές αναπαραστάσεις διαμορφώνει όχι μία καθολική αλλά εξατομικευμένη επίδραση και ευχαρίστηση συγκριτικά με τη μορφή του έργου.

Για παράδειγμα, στο έργο της Κουμπαρούλη, η εικόνα μας κινητοποιεί να ανιχνεύσουμε φαινόμενα βίας. Όπως η ίδια αναφέρει, προσδοκά για ένα πιο βιώσιμο μέλλον. Άρα, η προσδοκία της προκύπτει από μία κατάσταση ανεπανόρθωτη που επιθυμεί την επανόρθωση. Επομένως, η αισθητική της προσέγγιση και πρόθεση είναι αναλογική της δικής της Κατεύθυνσης. Η Κατεύθυνση της επηρεάζει και τη Κατεύθυνση του θεατή στο μέτρο που

θεατής δύναται να εσωτερικεύσει την πρόθεση και να την αξιολογήσει. Άρα, η μορφή της εγκατάστασης συνοδεύει το συλλογισμό της ώστε να ενορχηστρώνει το επιχείρημα της να μας καθοδηγήσει. Αυτό είναι το όριο της προθεσιακότητας του καλλιτέχνη προς το θεατή. Η απόδοση της μορφής φανερώνεται αρχικά στο επίπεδο της οργάνωσης χώρου, όπου αντικαθιστά το τυπικό κεντράρισμα της γραμμικής προοπτικής και το σημείο φυγής δίνοντας έμφαση στην παρουσίαση της ύλης ως στρωμάτωση, επιπεδοποίηση και υβριδικότητα. Έτσι, υβριδικά ready-mades, 3d γλυπτά, glitches, σκιές, αντανάκλασεις και << αρνητικά αποτυπώματα>> φυτικών μορφών παρουσιάζονται πολυεστιακά και ασύμμετρα. Η παρουσίαση της κατευθύνει την Αντίληψη μας να εντοπίσει της ύλης(π.χ ρωγμές, χαράγματα ασφάλτου, απολιθωμένες υφές, κατακερματισμένες φόρμες/σχήματα) που κρατούν το βλέμμα στην επιφάνεια για να στηριχθεί αισθητικά η έννοια του ιχνους (Gkoutzou,2025).

Συγκεκριμένα ο χώρος οργανώνεται από καθέτους άξονες των γλυπτών της όπου στις υλικές επιφάνειες λειτουργούν ψευδοσυμμετρικά προσδίδοντας μία στατικότητα και συνοχή αισθητικά λόγω συνεκτικών μοτίβων που λειτουργούν σαν ομαδοποιήσεις. Παράλληλα, η μορφή της υλικότητας δηλαδή οι αποχρώσεις, οι φόρμες και οι υφές μαρτυρούν και ενισχύουν το qualia της αποσύνθεσης της φυσικότητας του περιβάλλοντος ως μάρτυρες γεγονότων. (σκούρες πίσσες, γαιώδη γκρίζα, weathered επιφάνειες) και ο <<κόκκος>> της ύλης(γυαλάδες, ρωγμές, τραχύτητα) εντείνουν την απτική προέκταση του βλέμματος (Insistrum,2025). Έτσι, η μορφή του υλικού προσκολλάται στη μνήμη μεταπλάθοντας ενεργά συναισθηματικά μοτίβα καθεστωτικά της εξατομικευμένης μνήμης ως τεκμήριο της εμπειρίας που συνομιλεί σε ευρύτερα πλαίσια. Στη συναισθηματική προσκόλληση βοηθά εξίσου η σχέση εικόνας-γλώσσας, όπου οι τίτλοι αποτελούν κατευθυντήριους δείκτες ώστε να επηρεάσουν τη τελική Κατεύθυνση. Συγκεκριμένα, ο τίτλος This way traces never die, How can you map something that is missing? Προσανατολίζουν τη μνήμη σε ευρύτερες θεματικές που σχετίζονται με την απώλεια και την αποκατάσταση. Τι γίνεται όμως με το σώμα; Η ενσώματη πρόσληψη κατευθύνεται αντίστοιχα. Έτσι, αντί για τη καθιστικότητα της διαλογιστικής επιτέλεσης, το σώμα του/της θεατή σκύβει, πλησιάζει, γέρνει για να περιεργαστεί τα στρώματα της ύλης, υιοθετώντας μία κατευθυνόμενη στάση προς το αντικείμενο.

Συγκριτικά, ο διαλογισμός και η προσανατολισμένη στάση σώματος συνήθως ταυτίζονται με συγκεκριμένες συναισθηματικές καταστάσεις ως στυλιζαρισμένες πρακτικές

που προκύπτουν είτε κοινωνικές είτε ατομικές συνήθειες-αντιδράσεις. Αν και στη συγκεκριμένη περίπτωση δε σημαίνει ότι συνειδητά ταυτιζόμαστε με αυτές τις συναισθηματικές καταστάσεις, η επίγνωση της σωματικότητας μας μπορεί να λειτουργήσει συναισθαντικά προς το εγώ και το Άλλο ερέθισμα. Έτσι, ενώ στον Βασιλικό η Αντίληψη εστιάζει στον ορίζοντα και στο <<βάρος>> της σύνθεσης ώστε δυνητικά να σταθεροποιήσει το φορτίο ηρεμίας, στην Κουμπαρούλη η Αντίληψη στην υλικότητα σταθεροποιεί το φορτίο θλίψης.

Συμπερασματικά, η σύγκριση δείχνει ότι η μορφική διάρθρωση δεν επαρκεί για να προβλέψει τη συναισθηματική απόκριση. Αλλά, αναδεικνύει ότι η σύγκριση της μορφικής διάρθρωσης του καλλιτεχνικού έργου με την εκάστοτε συναισθηματική κατάσταση που εγείρει ιχνηλατεί τη ροή που αρθρώνει το qualia. Άρα, οι συναισθηματικοί δείκτες εξατομικεύονται αναδεικνύοντας διαφορετικά συναισθηματικά πρόσημα και επίπεδα διέγερσης της ποιότητας της εμπειρίας. Συνεπώς, τα μορφικά υποστρώματα σηματοδοτούνται ενδεχομένως από το γενικό συναισθηματικό πρόσημο της εμπειρίας. Γιατί όμως μπορώ να προσδιορίσω ότι το ένα συναίσθημα(π.χ γαλήνη) συνυπάρχει με άλλα συναίσθηματα; Πώς προκύπτει αυτή η μοναδικότητα; Αν όντως ταυτίζονταν με την ιδέα ότι η σύνθεση το χρώμα η υφή και το πλαίσιο <<κλειδώνουν>> το συναίσθημα, τότε δε θα άφηνε περιθώρια ερμηνείας. Φαίνεται ότι η επίδραση κατευθύνεται από την αξιολόγηση συνοδευόμενη από την ενσώματη προθεσιακότητα του θεατή και τη Κατεύθυνση του καλλιτέχνη. Όταν η ερμηνεία του θεατή και του καλλιτέχνη συνδιαλέγονται μνημονικά το πρόσημο προκύπτει ως συμβάν που σταθεροποιεί την επιθυμία του θεατή(π.χ ηρεμία). Όταν συγκρούονται τότε προκύπτουν μικτές συναισθηματικές καταστάσεις (π.χ γαλήνια θλίψη) ως αποτέλεσμα φανταστικά δομημένων αναπαραστάσεων(συγκρούση μνημονικών σχημάτων-καθεστώτων) Όταν η σύγκρουση μεταξύ του φανταστικού και θεατή και του καλλιτέχνη είναι έντονη, τότε η εμπειρία της Αντίληψης, προκαλεί αμφιθυμία. Συμπερασματικά, βλέπουμε ότι ούτε τα φαινόμενα isolation, peak shift και symmetry bias δε λειτουργούν αυτόνομα θεωρητικά ούτε το affect theory.

Επομένως, χρησιμοποιούνται κυρίως για να περιγράψουν όψεις της μορφικής διάρθρωσης και να φωτίσουν την ποιότητα(qualia) της εμπειρίας που διαμορφώνει τη προθεσιακότητα του βλέμματος και του σώματος. Άρα το qualia πιθανότατα είναι σύνδεσμο με την επιθυμία και την προσδοκία του θεατή που εκφράζεται στο προ-

αναστοχαστικό και στο αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης και εκφράζεται επιτελεστικά ως αντίδραση. Με αυτό τον τρόπο, αποσαφηνίζεται ότι το θεωρητικό βάρος της ανάλυσης δεν εδράζεται σε νευροαισθητικά δεδομένα αλλά στην εξατομικευμένη προσκόλληση και αντιπροσκόλληση του συναισθήματος, όπου η μορφή ενεργοποιεί συναισθήματα-συναισθηματικές καταστάσεις και αρχετυπικές αναπαραστάσεις που σχετίζονται με το εγώ.

3.3.5 Η προβλεψιμότητα ως δομικό και ερμηνευτικό στοιχείο: Από το Θεσμικό μοτίβο στη Σύγχρονη Πολυσημία του βιώματος

Η συνύπαρξη συναισθημάτων και η μοναδικότητα κάθε πρόσληψης έργου τέχνης προκύπτουν επειδή η επίδραση είναι αποτέλεσμα μίας κυκλικής, ενσώματης, μιμητικής και επιτελεστικής διαδικασίας. Η Αντίληψη μέσω της πρόσοχης ενεργοποιεί μνήμες και προδιαθέτει το σύστημα σε προσδοκίες, αλλά αυτές οι προσδοκίες δεν παραμένουν αδρανείς. Αντίθετα, καταγράφονται, ενσωματώνονται στο σώμα ως Ανασύσταση αναπαραστάσεων και επιστρέφουν πίσω στη μνήμη ως αξιολόγηση-Κατεύθυνση του *qualia*. Η ανατροφοδότηση δημιουργεί διακυμάνσεις της εσωτερικής αίσθησης, ενώ η σωματική στάση, η κατεύθυνση του βλέμματος και η αισθητηριακή ανταπόκριση συμπράττουν ενεργά ανατροφοδοτικές κατευθυντήριες. Τότε προκύπτουν οι ενσωματωμένες μεταβολές σε συνειρμικό επίπεδο ενημερώνοντας ξανά την επόμενη ανάγνωση μέσω συλλογισμού, τροποποιώντας τόσο την επιθυμία όσο και τις προσδοκίες του θεατή. Με αυτόν τον τρόπο, η Αντίληψη δεν περιορίζεται σ'ένα συναίσθημα ούτε λειτουργεί ως σταθερός δείκτης συναισθηματικής κατάστασης για τους θεατές. Τα ατομικά βάρη και η μνήμη περιλαμβάνοντας το κίνητρο της επιθυμίας, δημιουργούν διαφορετικές συναισθηματικές προδιαθέσεις απέναντι στα ίδια σημάδια και η ενσώματη προθεσιακότητα καθιστά δυνατή την αναπροσαρμογή αυτών των προσδοκιών εν κινήσει. Άρα, πιθανόν η ανασύσταση της μνήμης αναδεικνύει πως ένα έργο τέχνης μπορεί να προσκολλάται ή να αντι-προσκολλάται συγκριτικά με προηγούμενες μνημονικές αναφορές.

Η χρονική ακολουθία πρόσληψης των μνημονικών αναφορών ξεκινά με την Αντίληψη που εστιάζει σε μορφοπλαστικά μοτίβα που συγκροτούν την καλλιτεχνική ταυτότητα διάρθρωσης του έργου. Μετέπειτα το μορφοπλαστικό μοτίβο πλαισιώνεται από τα επιμέρους στοιχεία που η αρχική Αντίληψη δεν εντόπισε αλλά συμβάλλουν στην ποιότητα της εμπειρίας.

(π.χ υφές, φωτισμοί, μικρές παραλλαγές, τίτλοι) Μετά η Αντίληψη μέσω της Ανασύστασης <<κλειδώνει>> το οπτικό μοτίβο και μέσω της επιτέλεσης της μνήμης παράγει υβριδικά αποτελέσματα. Έτσι, ένα συναίσθημα όπως η γαλήνη μπορεί να συνυπάρξει με την έκσταση, ή η θλίψη με την ηρεμία διότι η πολυσημία της μνήμης ενεργοποιείται και επαναπλαισιώνεται ανελλιπώς. Συμπερασματικά, η σωματική στάση και η εστίαση του βλέμματος εξωτερικεύουν την επιθυμία της εσωτερικευμένης μνημονικής εγγραφής ή αντίδρασης του θεατή ως Κατεύθυνση. Κατ' αυτό τον τρόπο ρυθμίζεται ο βαθμός διέγερσης του θεατή και αποκαλύπτει τη προσκόλληση ή αντι-προσκόλληση με το ερέθισμα, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως δείκτες και παράγοντες της ανατροφοδότησης του ερμηνευτικού συμβάντος.

Η διάκριση της προσκόλλησης και αντιπροσκόλλησης υπό το συγκεκριμένο πρίσμα ενδεχομένως αποκαλύπτει τη θεμελιώδη διαφορά ανάμεσα σε ένα θεσμικά καθορισμένο, συναισθηματικό μοτίβο ή σε εξατομικευμένο συναισθηματικό μοτίβο. Στο μεσαιωνικό παράδειγμα, η Αντίληψη προσανατολίζεται από δογματικούς και εικονογραφικούς κανόνες, κανονιστικού χαρακτήρα. Ενδεχομένως η ποιότητα της εξατομικευμένης εμπειρίας να ταυτιστεί με την κανονιστική διάθεση του θεσμικά διαμορφωμένου μορφοπλαστικού και συναισθηματικού μοτίβου. (π.χ δέος, έλεος) Όμως, δεν εγγυείται απόλυτα στυλιζαρισμένη διάρθρωση ούτε της πρακτικής ούτε του συλλογισμού. Αν ίσχυε αυτό τότε η θέαση ενός ναού θα προκαλούσε σ' όλους την ίδια συναισθηματική απόκριση. Ακόμα και αν ίσχυε αυτό σαν γενικός κανόνας, το δέος και το έλεος δε βιώνεται με την ίδια ένταση. Η συναισθηματική ένταση και η συχνότητα της διαδραματίζει εξίσου σημαντικό ρόλο στη ποιοτική διάσταση ενός συναισθηματικού μοτίβου. Η ποιοτική διάσταση εξερευνεί την εξέλιξη του συναισθηματικού μοτίβου. Άρα είτε αναφερόμαστε σε κατευθυνόμενη ή μη κατευθυνόμενη τέχνη η ποιοτική διάσταση καθιστά σημαντικό παράγοντα και κριτήριο ανάλυσης των ενσώματων αποκρίσεων σε προ-αναστοχαστικό και αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης.

Η ανάλυση βοηθά στη διάκριση και σύγκλιση της επιθυμίας του εγώ και ενός άλλου εγώ καθώς και των προ-αντιλήψεων τους. Αυτή η κατανόηση παρέχει το θεωρητικό υπόβαθρο για να εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο πως οι καλλιτέχνες διαπραγματεύονται τη σχέση ανάμεσα στην ταυτότητα την πρόθεση και την πρόσληψη, και πως το ερμηνευτικό εργαλείο A-A-K χαρτογραφεί την πολυπλοκότητα της ενσώματης εμπειρίας. Η χαρτογράφηση των μορφοπλαστικών μοτίβων και συναισθηματικών αποκρίσεων αναδεικνύει συμβάντα

ερμηνείας μέσα στο ίδιο το έργο τέχνης που οδηγεί σε απρόβλεπτα και προβλέψιμα συναισθηματικά μοτίβα εντός του ίδιου έργου τέχνης σύμφωνα με την Αντίληψη, Ανασύσταση και Κατεύθυνση του θεατή. Κατ'αυτό τον τρόπο συγχωνεύει τον ερμηνευτικό ορίζοντα του θεατή με τον ερμηνευτικό ορίζοντα του έργου τέχνης αναδεικνύοντας το όριο μεταξύ του τρόπου πρόσληψης αναγνωρίσιμων μοτίβων και την έκθεση τους στην άφατη και άρρητη διάστασή τους.

3.3.6 Η φιλοσοφική διάσταση του συναισθηματικού μοτίβου

Η μετάβαση από την εικαστική διάρθρωση στην φιλοσοφική διάσταση του μοτίβου προϋποθέτει την κατανόηση του έργου όχι απλώς ως αισθητικού αντικειμένου, αλλά ως ενσώματης έκφρασης ενός κόσμου σχέσεων, αξιολογήσεων και προθεσιακότητας. Εδώ, το συναισθηματικό μοτίβο δεν είναι μόνο ένδειξη συναισθηματικής απόκρισης ποιοτικής αντίδρασης σε ερεθίσματα αλλά και τρόπου σκέψης. Αυτό σημαίνει ότι κάθε επανάληψη συναισθηματικής και σωματικής απόκρισης δεν αναπαράγεται μόνο ως <<στυλ>> πρακτικών και συλλογισμών, αλλά ερμηνεύει την κατεύθυνση της κρίσης του που αιτιολογεί την υιοθέτηση ή την κατασκευή ενός ρόλου που εξυπηρετεί τις υπαρξιακές του ανάγκες.

Στο μεσαιωνικό πλαίσιο, ο δογματικός ή εκκλησιαστικός κανόνας δεν είναι απλά κανόνας γραμμής ή χρώματος, αλλά αρχή κοσμοθέασης και μίμησης υπαρξιακής στάσης. Καθε λεπτομέρεια τουλάχιστον σε κοινωνικό επίπεδο επιχειρεί να κατευθύνει τον θεατή στην εμπειρία του θείου. Το φιλοσοφικό μοτίβο του μεσαίωνα, συνεπώς, ταυτίζεται με τη θεολογία. Για παράδειγμα η επανάληψη μορφοπλαστικών προσεγγίσεων των ιερών εικόνων λειτουργεί ως τελετουργική επιβεβαίωση του Ενός και Μοναδικού Θεού, μετατρέποντας την αισθητηριακή πρόσκτηση σε πνευματική άνοδο.(Belting,2004,σ.1) Αντίθετα, σε σύγχρονα παραδείγματα όπως του Βασιλικού, του Viola και της Κουμπαρούλη, η φιλοσοφική διάσταση εκκινείται από την υποκειμενικότητα του βιώματος συγκριτικά με την κοινωνική πραγματικότητα.

Στο Βασιλικό, η πρακτική του διαλογισμού επηρεάζει τη διαδικασία φωτογραφικών λήψεων και αναδεικνύει την αυτοπαρατήρηση ως αναστοχασμό πάνω στη σχέση ύπαρξης και εκφοράς του εγώ. Ακόμη, στην Κουμπαρούλη η αποσύνθεση και το ίχνος αναδεικνύουν το

εννοιακό μοτίβο φθοράς και της μνήμης. Έτσι, κάθε υλικό κατάλοιπο υπενθυμίζει την παροδικότητα της κοινωνικά κατασκευασμένης πραγματικότητας. Συμπερασματικά, το συναίσθημα από φιλοσοφική οπτική δεν είναι άλλο από την <<όψη>> που σχηματίζει την αναπαράσταση του συναισθήματος φαντασιακά σε ήδη υπάρχοντα πρότυπα, ώστε να επηρεάσει τη διαμόρφωση ροής της σκέψης και του περιεχομένου της. Η διαμόρφωση μπορεί να εκφραστεί ως σωματικότητα και η σωματικότητα ανατροφοδοτήσει εκ νέου τη σκέψη.

Με αυτή την κυκλική ανατροφοδότηση η τέχνη ως ενσώματη πρακτική εκφράζεται μέσα από διαφορετικά μέσα που συνδέονται με φιλοσοφικούς στοχασμούς ώστε να διαμορφώσουν συναισθηματικά μοτίβα που αφορούν την ποιοτική εμπειρία. Επομένως, η τέχνη συνδέει αισθητική, γνωσιολογία και ηθική προσεγγίζοντας τη βασική ερώτηση τι αξίζει να επαναλαμβάνεται και γιατί. Αν η επανάληψη εκφράζει τι αξίζει να επαναληφθεί τότε το κοινό στοιχείο στο μεσαιωνικό παράδειγμα και στα σύγχρονα παραδείγματα είναι η επαναληψιμότητα. Κάθε επαναληπτική διάρθρωση συνιστά επαναλαμβανόμενη κίνηση που μετουσιώνει την Κατεύθυνση σε αυτόματη, σωματοποιημένη πράξη. Άρα ο παράγοντας επανάληψη σταθεροποιεί την ύπαρξη του εγώ στο παρόν ενώ ταυτόχρονα ανακαλεί το παρελθόν μέσω επιτελέσεων.

Στην πρακτική της Αθηνάς Κουμπαρούλη, οι στρώσεις πίσσας και τα <<αρνητικά>> σχήματα λειτουργούν ως προβλέψιμα μοτίβα(της παρούσας έκθεσης) που οριοθετούν την υλικότητα του χρόνου και ανατροφοδοτούν την υλική παρουσία μέσω της μνήμης. Αντίστοιχα, στο έργο του Βασιλικού, η επαναληπτική χρήση στατικότητας και η επιλογή υποτονικής χρωματικής παλέτας επιδεικνύουν επαναληπτικές εκτελέσεις που οργανώνουν τη μορφοπλαστικότητα και καθοδηγούν το βλέμμα να εντοπίσει πως συγκροτείται η συνολική διάρθρωση του έργου σε επίπεδα εντύπωσης και μετέπειτα ανάλυσης/ερμηνείας. Έτσι, η ανατροφοδότηση του εγώ μέσω της επιτέλεσης μπορεί να αποδοθεί κυκλικά ως σημαντικό στοιχείο ανατροφοδότησης του εγώ που επηρεάζει τη προθεσιακότητα (π.χ βλέμμα) κατ'επέκταση το βλέμμα οργανώνει το ερέθισμα και το αναγνωρίζει και τέλος το αξιολογεί.

Μετά την αξιολόγηση το εγώ ανατροφοδοτείται από το συλλογισμό της αξιολόγησης και παρεμβαίνει σωματικά μέσω βλέμματος, κινήσεων και στάσεων. Η σωματική παρέμβαση μπορεί να ανατροφοδοτήσει εκ νέου το εγώ και να συνεχιστεί η ίδια κυκλική διαδικασία ανίχνευσης της προ-αντίληψης και επιθυμίας του εγώ ως επιλογή. Με βάση την κυκλικότητα

της επιλογής η ατομική και θεσμική έκφραση της αναδεικνύεται τόσο στις μεσαιωνικές εικόνες όσο και στις εικαστικές πρακτικές του σήμερα. Από αυτό το σημείο, μπορούμε να εμβαθύνουμε στην προθεσιακότητα ως προ-αναστοχαστική συνείδηση της πρόθεσης όπου το αποτέλεσμα της αρθρώνει ένα έργο τέχνης. Κάθε επανάληψη διαμορφώνεται από μία προ-αναστοχαστική και αναστοχαστική συνείδηση που διαμορφώνει τη συναισθηματική διεργασία. Οι συλλογισμοί ως αξιολόγηση του συναισθήματος μεταφράζονται σε επαναληπτικές εκτελέσεις που ενδεχομένως οδηγούν στην επιλογή διαχείρισης μίας συναισθηματικής κατάστασης-συναισθήματος. Η συνειδητή διάσταση του συναισθήματος δε μόνο μέσω της αξιολόγησης αλλά και της Κατεύθυνσης της επιλογής και της διαχείρισης σε πρακτικό επίπεδο της αξιολόγησης. Τότε η συναισθηματική επίδραση της εκτέλεσης φορτίζει διαφορετικά δίνοντας ένα qualia στην πρόσληψη μέσω του αντίκτυπου της επιτέλεσης. Μέσω του αντίκτυπου της επιτέλεσης και όχι της διαδικασίας ως επιτέλεση πιθανόν προσκολλάται ή αντι-προσκολλάται το συναίσθημα από ένα έργο τέχνης ή ερέθισμα και το αντικτυπο επηρεάζει αν θα επαναληφθεί ή θα αναδομηθεί μία πρακτική έναντι ενός ερεθίσματος.

Συγκεκριμένα στο μεσαιωνικό παράδειγμα, η προθεσιακότητα εκδηλώνονταν σε επίπεδο θεολογικής βούλησης. Έτσι, δημιουργός της εικόνας ακολουθούσε γνώριμα πρότυπα, αλλά χωρίς επίγνωση ότι η επιτέλεση κάθε γραμμής και χρώματος λειτουργούν ως μέσο εσωτερικής άσκησης πίστης και κοινωνικής ενσωμάτωσης. Να σημειωθεί εδώ ότι ακόμα και στα μεσαιωνικά έργα τέχνης η προσωπικότητα του καλλιτέχνη αναδύονταν από μικρο-αποκλίσεις μορφοπλαστικές π.χ. επιλογή χρωμάτων, ποιότητα γραμμής) (Gombrich,1950:105)Αντίστοιχα, σε σύγχρονα έργα τέχνης όπως του Βασιλικού η χρήση της ψευδο-συμμετρίας και των γκρι-μπλε τόνων δεν περιορίζεται σε καθαρά οπτικό αποτέλεσμα αλλά εντάσσεται σε μία πρακτική αυτοπαρατήρησης, όπου ο καλλιτέχνης παρατηρεί τη ροή και τα σημεία εστίας του βλέμματος και εκθέτει επιλεκτικά φαντασιακές δομές της βιωματικής του πραγματικότητας. Έτσι, το έργο λειτουργεί ως αποτύπωμα αξιολόγησης αντικρύσματος του ερεθίσματος που το διαμόρφωσε. Έτσι, η επανάληψη μορφοπλαστικών μοτίβων λειτουργούν ως φιλοσοφικές πρακτικές που αναδεικνύουν το στοχαστικό και ενσώματο αντίκτυπο του βιώματος του καλλιτέχνη. Η ανάδειξη βιώνεται από το θεατή ως ερμηνευτικό συμβάν που τον αποστασιοποιεί από τη μονοδιάστατη νοηματοδότηση της μορφής του έργου

τέχνης και το φέρνει αντιμέτωπο με την άρρητη και άφατη διάσταση της βιωματικής εμπειρίας του καλλιτέχνη.

Όμως μέσα από το έργο τέχνης θεατής συναντά μία πιθανή πραγματικότητα που ενεργοποιείται από τη θέαση και τον οδηγεί στην εσωτερίκευση του ερεθίσματος. Η διαδικασία της εσωτερίκευσης και μετέπειτα εξωτερίκευσης του ερεθίσματος διαμορφώνει ή ανακαλεί το συναίσθημα που σε επανάληψη οδηγεί σε συναισθηματικό μοτίβο. Έτσι, αν κάθε φορά ή συχνά προκαλείται μία συγκεκριμένη σωματική και συναισθηματική απόκριση αναφερόμαστε σε συναισθηματικό μοτίβο. Αντίστοιχα η ένταση και η διάρκεια του συναισθηματικού μοτίβου αναδεικνύει τη ποιοτική διάσταση του βιώματος.

Συμπερασματικά, εξετάζοντας την Αντίληψη και την Ανασύσταση του έργου και της επίδρασης ως αλληλένδετα στοιχεία, αναδεικνύεται η φιλοσοφική διάσταση του έργου ως Κατεύθυνση του συναισθηματικού μοτίβου. Προϋπόθεση της Κατεύθυνσης είναι το εγώ που ανασύσταται την επιδραστικότητα του ερεθίσματος και την αρθρώνει εντοπίζοντας την επανάληψη ενός μοτίβου. Άρα, η προθεσιακότητα του καλλιτέχνη συναντά την επιθυμία του θεατή-ερμηνευτή η οποία διαμορφώνει τη Κατεύθυνση της εμπειρίας γιατί εντοπίζει σε ποιο σημείο του έργου προσκολλάται ή αντιπροσκολλάται η συναισθηματική απόκριση. Στο σημείο προσκόλλησης αναδύεται και η φιλοσοφική διάσταση του έργου τέχνης που αποτυπώνεται στη σχέση Αντίληψης και Ανασύστασης. Αν η φιλοσοφική διάσταση αποτελεί μέρος της δημιουργικής διαδικασίας τότε μετατρέπεται σε φιλοσοφικό μοτίβο που αναδεικνύει υπαρξιακές στάσεις. Για παράδειγμα η πρακτική αυτοπαρατήρησης μπορεί να υποδηλώνει συγκλίσεις καρτεσιανές όπου οι σκέψεις και οι επιθυμίες του υποκειμένου ανάγονται στο εγώ του. Οπότε, για να ερμηνεύσουμε ένα φιλοσοφικό μοτίβο προϋποθέτει την αξιολόγηση της αλληλεπίδρασης A-A-K στο εκάστοτε έργο. Η επίδραση του έργου μαζί με την μορφοπλαστική διάρθρωση του έργου αναδεικνύουν προ-αναστοχαστικές προσομοιώσεις σωματικότητας του εγώ.

Η σωματικότητα προσομοιώνεται μέσα από αρχετυπική αναπαράσταση της σωματικότητας που προξενείται από το συνδυασμό συναισθήματος, μνήμης, χώρου (Kiiianlinna,2023,σ.119). Οι αρχετυπικές αναπαραστάσεις λειτουργούν ως mental objects που καθιστούν δυνατή την απόδοση της αισθητικής αξίας η οποία συγκροτείται και ανατροφοδοτείται απο την εμπειρία του υποκειμένου σε σχέση με ένα ερέθισμα

(Kiiianlinna,2023,σ.120,121,122,126). Για παράδειγμα αν συσχετίσουμε αυθόρμητα τον Καρτέσιο με την πρακτική αυτοπαρατήρησης αυτό σημαίνει ότι το εγώ μας προβαίνει σε ένα γρήγορο συλλογισμό που προκύπτει από το προ-αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης. Αυτή η αυθόρμητη συσχέτιση διαπλέκει τη διαίσθηση μας και τροφοδοτεί το εγώ με αναπαραστάσεις. Οι αναπαραστάσεις αυτές καλύπτουν το νοηματικό κενό και προσομοιώνουν το κενό (Derrida,1976,σ.48). Στο σημείο αυτό προκύπτει το ερώτημα πως η λέξη Καρτέσιος αναπαριστά τη συσχέτιση με την αυτοπαρατήρηση.

Αρχικά, μία πιθανή ερμηνεία αποτελεί το ότι έμεινε γνωστός από τη φράση <<σκέφτομαι, άρα υπάρχω>> όμως αυτό προσεγγίζει τη διάθεση της εσωστρέφειας-μίας κατεύθυνσης στα έσω. Η στάση; Τον φανταζόμαστε π.χ να μελετάει, να είναι στατική η θέση του στο χώρο. Η θέση ενισχύεται από την ιδέα της αφοσίωσης και της απομονωση. Επομένως, πολύ πιθανόν η εικόνα να εμφανίζει παρόμοια χαρακτηριστικά με αυτά του Βασιλικού που διαρθρώνουν το έργο του και περιγράφουν μία σωματικότητα και την αναπαραστάση της ως φαντασιακή δομή που διαμορφώνει αισθητική αξία ως κρίση (Kiiianlinna,2023,σ.119). Το αρχέτυπο του σοφού αν και χρησιμοποιείται ως ψυχική δομή, στην περίπτωση μας επρόκειτο δεν επρόκειτο για a priori σηματοδότηση αλλά για μία φαντασιακή δομή η οποία σωματικά εκφράζει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά της σωματικότητας. Ο ερημίτης ταιριάζει και με τη βουδιστική φιλοσοφία μέσα από το πρότυπο του μοναχού που είναι μια έκφραση αυτού του αρχέτυπου(Jung,1954,σ.80,248). Επομένως, παρατηρούμε ότι οι συνειρμικές εικόνες ανεξαρτήτως πλαισίου φέρουν κοινά χαρακτηριστικά με αρχετυπικές μορφές σωματικότητας που εκπέμπουν π.χ ηρεμία.

Για το Βασιλικό αυτή η στατικότητα ρητώς όπως έχει δηλώσει ο ίδιος σε συνέντευξη αποτελεί και μία μορφή έκστασης, το οποίο μετατρέπει το συναίσθημα της ηρεμίας σε γαλήνη. Η ηρεμία όμως συνδέεται σε όλες τις εκφάνσεις με την αφοσίωση, και η αφοσίωση σε συνδυασμό με την οικειότητα και την ευχαρίστηση φέρνει τη γαλήνη (Gkoutzou, 2024). Η διάρθρωση του έργου του Βασιλικού ενδοδεκτικά εκφράζει αυτό το συναίσθημα και το συναίσθημα αυτό δομείται φαντασιακά ως καλλιτεχνικό μοτίβο. Η αρχετυπική σωματικότητα και ενδοδεκτικότητα ενεργοποιούνται όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι με ερεθίσματα του περιβάλλοντος μας (Barrett,2017,σ.56). Το περιβάλλον όμως δεν αναφέρεται μόνο ως φυσικό περιβάλλον. Είναι ο περίγυρος, η οικογένεια μας. Στο σημείο αυτό θα έλεγα και η τέχνη. Ο

κινηματογράφος, η μουσική, η ζωγραφική, ο χορός, η ποίηση περιγράφουν με σωματικές ή διανοητικές αναπαραστάσεις το συναίσθημα απέναντι σε ένα υποκείμενο ή αντικείμενο. Αν ισχύει ότι το αρχέτυπο επηρεάζει την πρόσληψη του έργου, τότε στην περίπτωση του Βασιλικού η δομή του έργου και η σωματικότητα των προσώπων-αναπαραστάσεων λειτουργούν ως Ανασύσταση που καθοδηγεί την απομόνωση στοιχείων του έργου.

Τι συμβαίνει στο έργο της Κουμπαρούλη; Όσον αφορά το φιλοσοφικό της μοτίβο προσεγγίζει ιδέες όπως η μεταμόρφωση της ύλης μέσω της φθοράς, η συντήρηση της φύσης, η λειτουργία του χρόνου και το αίτημα για αποκατάσταση της βιωσιμότητας. Το αίτημα για αποκατάσταση και συντήρηση της ύλης προτρέπει να συλλογιστούμε τι εστί φροντιστική στάση απέναντι στο περιβάλλον. Η φθορά στο έργο παρουσιάζει μία διττότητα (Jung,1954, σ.234). Αρχικά, η φθορά αποτελεί αέναο στοιχείο του κύκλου της ζωής και η δύναμη της μεταμορφώνει την ύλη σε άλλη ύλη. Η δεύτερη πτυχή της αναφέρεται στην καταστροφική δύναμη της φθοράς η οποία επιβάλλεται από τον άνθρωπο και διαταρράσει την κυκλικότητα της φυσικής ροής των πραγμάτων. Έτσι, ως αποτέλεσμα η υβριδικότητα των γλυπτών της εκφράζει αυτή την ανισοροπία. Η υβριδικότητα ως διαδικασία νοηματοδότησης της συνύπαρξης μεταξύ παρουσίας και απουσίας αποτελεί την Αντίληψη της ομαδοποίησης των γλυπτών ενώ οι υφές π.χ ρωγμή, χάραξη, γίνονται το μέσο ανασύστασης της ομαδοποίησης τους(Ramachadran,1999,σ.21)

Τέλος, οι τίτλοι παίζουν σημαντικό ρόλο για την ανάδειξη της σχέσης Αντίληψης/Ανασύστασης στη γενικότερη εντύπωση του έργου ως αποτέλεσμα να λειτουργούν ως Ανασύσταση της τελικής εντύπωσης. Στο σημείο αυτό αν ισχύει ότι η πρόσληψη του έργου αναδεικνύει ένα αρχέτυπο τότε οι ομαδοποιήσεις(grouping) του έργου και οι τίτλοι λειτουργούν ως σύνολο όπου μέσω της ενδοδεκτικότητας εκθέτουν πρότυπα μίμησης και αναπαραστάσεις τους. Η έκθεση αυτή γίνεται αντιληπτή ως σωματικότητα που αφορά τη διάδραση μας με το αντικείμενο(φύση-φθορά). Για παράδειγμα οι ρωγμές ενός αντικειμένου, ενδοδεκτικά φέρουν στη μνήμη μας προσωπικά ατυχήματα της καθημερινότητας μας όπως π.χ το σπάσιμο της κούπας μας που σηματοδοτούν την αλλαγή από μία κατάσταση σε μία άλλη. Άλλο ένα παράδειγμα αποτελεί η χρήση φωτιάς ως εργαλείο αλλαγής της σύστασης ενός αντικειμένου. Ας σκεφτούμε πως αλλάζει η σύσταση του ξύλου σε άνθρακα , όταν ανάβουμε φωτιά στο τζάκι του σπιτιού μας. Αυτό είναι μία πράξη καταστροφής με στόχο την παραγωγή

ενέργειας. Σε άλλες περιπτώσεις όπως ο εμπρησμός έχει καταστροφικές συνέπειες περιβαλλοντικά. Οπότε, παρατηρούμε πως η ενδοδεκτικότητα προκαλεί συνειρμικές σκέψεις ως ενθυμήσεις που συνοδεύονται από σωματική κίνηση και εικόνα.

Το σύνολο των συνειρμικών αυτών σκέψεων επηρεάζουν και την νοηματοδότηση του έργου. Στη συνέχεια υπάρχουν και άλλες συνειρμικές σκέψεις που συμπληρώνουν το σύνολο της επιρροής. Η υβριδικότητα συνειρμικά με το έργο της Κουμπαρούλη αναδύει εικόνες αποκατάστασης της καταστροφής. Μορφές συγκολλώνται και συνυπάρχουν υβριδικά ώστε να συμπληρώσουν το κενό της απουσίας τους. Η διαδικασία της συγκόλλησης και της συνύπαρξης συνθέτει μεταφορικά το αποτέλεσμα της φροντιστικής πρακτικής. Τελικά, ποιο αρχέτυπο αναδύεται; Το αρχέτυπο του φροντιστή διότι επιθυμεί να επιλύσει προβλήματα, να προστατεύσει και να αποκαταστήσει την ισορροπία. Έτσι, η επιθυμία της Κουμπαρούλη που είναι το αίτημα της θεματικής της ταυτίζεται με την επιθυμία και τις πρακτικές του αρχέτυπου του φροντιστή οποίος στην περίπτωση της επιθυμεί να αποκαταστήσει τη βιωσιμότητα του μέλλοντος (Jung, 1954, σ.156). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι μέσω των πρακτικών της αναδύονται και άλλα αρχέτυπα; Ναι, διότι η καλλιτεχνική της πρακτική φέρει και στοιχεία του σοφού ανθρώπου. Η όλη διαδικασία της ανασκαφής η οποία καθιστά αναπόσπαστο κομμάτι της πρακτικής της επιθυμεί την αποκάλυψη στιγμών του παρελθόντος όπου η ίδια ρητά αναφέρει σε συνεντεύξεις ως χρονοκάψουλες με στόχο την ενδοσκόπηση απέναντι σε περιβαλλοντολογικά ζητήματα.

Συμπερασματικά, οι συναισθηματικές καταστάσεις που προκύπτουν στα έργα τέχνης όπως συζητήσαμε και παραπάνω πιθανόν επηρεάζονται από ενθυμήσεις εγγεγραμμένες στο προ-αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης όπου το εγώ μας το μετουσιώνει σε συναίσθημα και σε προβλεπτικά μοτίβα. Το ζήτημα που προκαλείται είναι το εξής: Μπορούμε να συσχετίσουμε μία συναισθηματική κατάσταση με μία συγκεκριμένη οπτική διάρθρωση; Η απάντηση είναι το πιθανότερο όχι. Αυτό γιατί; Διότι η κάθε εικόνα δημιουργεί διαφορετικά επίπεδα διέγερσης και πρόσημο το οποίο δεν εμπίπτει σε συστηματοποιημένες θεωρίες όπως το affect theory. Για παράδειγμα, αν είχα μία τραυματική εμπειρία στη θάλασσα η οποία απείλησε τη σωματική μου ακεραιότητα, πολύ πιθανόν να νιώσω θλίψη αν δω έργα με θέμα τη θάλασσα ή με συμβολισμούς της θάλασσας, διότι το συναίσθημα της θλίψης προσκολλάται μέσω της εμπειρίας στη μνήμη.

Οπότε το ζήτημα θα έπρεπε να μετατοπιστεί από την επίδραση και τη συγκρότηση της αισθητικής εμπειρίας, στο τι συγκροτεί και διατηρεί στον χρόνο την αισθητηριακότητα της εμπειρίας. Όμως η διατήρηση της αισθητηριακότητας στο χρόνο συνδέεται με την επαναληψιμότητα σωματικών αντιδράσεων με συγκεκριμένη ένταση, κίνηση και ρυθμό. Όπως προαναφέρθηκε στο παράδειγμα των εικονογραφήσεων και τοιχογραφιών του μεσαιώνα προκειμένου να αποδοθεί το συγκεκριμένο ύφος στα έργα προϋποθέτει πειθαρχία της γραμμής, των τεχνικών του χρώματος, των σχημάτων και της φόρμας το οποίο διατηρήθηκε στον χρόνο. Με άλλα λόγια, η σωματικότητα του χεριού είχε τη δυνατότητα να αποτυπώσει την ιδέα με συγκεκριμένο φορμαλιστικό τρόπο. Το ψυχολογικό κίνητρο δεν το γνωρίζουμε όμως η προθεσιακότητα του χεριού η οποία διαμορφώθηκε από στυλιζαρισμένες καλλιτεχνικές πρακτικές της μεσαιωνικής τέχνης δείχνει μία πτυχή του συναισθηματικού κόσμου του μεσαιωνικού ανθρώπου που τον ωθεί να εξερευνήσει το αίσθημα δέους και του ελέους και να το αξιολογήσει μέσω καλλιτεχνικών πρακτικών. Άρα, η προθεσιακότητα αποκαλύπτει πτυχές της Κατεύθυνσης του καλλιτέχνη όπως για παράδειγμα το αίσθημα ασφάλειας και ανήκειν, αλλά δεν το κλειδώνει σε μία ερμηνεία. Υπάρχει περίπτωση το κίνητρο και η προθεσιακότητα να ταυτίζονται αλλά αυτό βοηθάει να επεκταθούμε σε ηθικές συνιστώσες που οδηγούν σε νοηματοδοτήσεις και όχι αισθητηριακές συνιστώσες που αναζητούμε τη σχέση σωματικότητας, οπτικής διάρθρωσης του έργου μέσα από προβλέψιμα μοτίβα.

4.1 Η Παρουσία / Απουσία και η “μορφή” ως μοχλός νοηματοδότησης του έργου

Με βάση το προηγούμενο κεφάλαιο, στο κεφάλαιο 4 θα αναλύσουμε αν η αισθητική εμπειρία είναι αποτέλεσμα ερμηνείας ή προκύπτει από μία ενσώματη συγκινησιακή εμπειρία. Προκειμένου να προσεγγίσουμε το ζήτημα θα ήταν εύλογο να μελετήσουμε τη σχέση σώματος/λόγου διότι η ερμηνεία είναι αποτέλεσμα λογικών διεργασιών ενώ η ενσώματη πρόσληψη αποτέλεσμα διαισθητικής πρόσληψης. Σύμφωνα με τον Arnheim, η ερμηνεία ξεκινάει μέσα από τη διαδικασία οργάνωσης της εντύπωσης. Με άλλα λόγια, η πρώτη πράξη

ερμηνείας είναι η δόμηση της μορφής της εντύπωσης (Arnheim, 1954,σ.460). Η δόμηση προϋποθέτει τη <<μετάφραση>> της εμπειρίας μέσα από σχήματα, σχέσεις και δομές όπου η βασική εντύπωση προσεγγίζεται κατά τη πρόσληψη και συνθέτει ένα συμβολικό μήνυμα (Arnheim,1954,σ.460-61) Οπότε η λογική διεργασία νοείται ως η σύνθεση της συμβολικής πράξης μέσα από σχηματοποιημένες αποτυπώσεις και είναι ενσωματωμένη στη διαδικασία της πρόσληψης. Με βάση αυτό, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι οι 8 νόμοι της αισθητικής εμπειρίας του Ramachandran εξηγούν πως νοηματοδοτούνται(οχι γιατί) οι αναπαραστάσεις μέσω της πρόσληψης της εμπειρίας. Για παράδειγμα, πως γίνεται οι γραμμές να μας βοηθούν να διακρίνουμε ένα θηλυκό από αρρενωπό σώμα ή έναν άντρα από μία γυναίκα; Ο Ραματσάντραν συνδέει το αισθητικό με το βιολογικό και θεωρεί ότι συγκεκριμένοι νευρώνες ενεργοποιούν τη διαφοροποίηση της νοηματοδότησης μεταξύ αρρενωπού και θηλυκού σώματος μέσω μορφολογικών ενδείξεων (Ramachandran, 1999,σ.18)

Τι συμβαίνει όμως σε περιπτώσεις όπου δεν υπάρχουν μορφολογικές ενδείξεις όπως για παράδειγμα στα έργα του Ρόθο; Το χρώμα και η αφαίρεση εκ πρώτης όψεως δεν εμπίπτουν σε κατηγορικές ενδείξεις αλλά σε συναισθηματικές και υπαρξιακές. Πριν τη λογική διεργασία η οποία νοηματοδοτεί π.χ το σύνολο των γραμμών ως γυναίκα και αυξομειώνει μεγέθη ώστε να δώσει έμφαση σε μορφολογικές ενδείξεις, υπάρχει μία προ-ερμηνευτική διεργασία στη πρόσληψη. Η διεργασία λειτουργεί με αμεσότητα και μη κατηγοριοποιημένο επίπεδο απέναντι στα ερεθίσματα και προκαλούν σωματικές αισθήσεις-αντιδράσεις. Για παράδειγμα, οι αποχρώσεις στο έργο του Ρόθο για αρχή μπορεί να περάσουν αδιάφορες. Αδιάφορες ως τι; Πολλές φορές επειδή ένα έργο τέχνης δεν προσδίδει άμεσα κάποιο μήνυμα το προσπερνάμε. Το σώμα μας όμως αδιαφορεί; Αν για παράδειγμα αισθανθώ ένταση,ανάταση κλπ αλλά δεν μπορώ να προσδιορίσω συγκεκριμένο συναίσθημα τότε σε προ-αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης μπορούμε να αντιληφθούμε την ενσώματη πρόσληψη ως σωματική αίσθηση (Shusterman,2008, σ.188)

Προ-ερμηνευτικά μπορεί να συνυπάρξει και συγκεκριμένο συναίσθημα αν όπως λέει και η κ. Μπαρετ προσομοιώσουμε το αφηγηματικό κενό του έργου. Πώς προσομοιώνουμε; Ας φανταστούμε ότι βρισκόμαστε μπροστά στο έργο και προκαλούμε τον εαυτό μας να δημιουργήσει μία αναπαράσταση σε σχέση με την απόχρωση του έργου. Καποιος θα δημιουργήσει ένα πεδίο μάχης, άλλος ένα πρόσωπο κλπ. Με άλλα λόγια θα εξατομίκευσει τη

διάρθρωση του χρώματος και θα νοηματοδοτήσει το αφηγηματικό κενό (Chave,1989,σ.34). Αυτό το αφηγηματικό κενό δε συμπληρώνει υπάρχοντα στοιχεία αλλά τα εγγράφει φαντασιακά. Μια ιδέα, ένα συλλογισμός που οδηγεί σε σκέψεις προκύπτει ξαφνικά σε σχέση με το χρώμα του Ρόθκο χωρίς να συμπληρώνουμε οπτικά στοιχεία και κατευθύνεται από τις σωματικές αισθήσεις μας. Εδώ διαφοροποιείται από την ιδέα της Μπάρετ ότι ο εγκέφαλος μας συμπληρώνει απλώς οπτικά κενά. Έναντι αυτής της παρατήρησης όχι μόνο συμπληρώνει, αλλά καλύπτει τα οπτικά κενά δημιουργώντας αναπαραστάσεις βασισμένες σε αφήγητικές δομήσεις του εγκεφάλου . Η πιο ξαφνική αφηγηματική δόμηση αποκαλύπτει συνειρμικές σκέψεις που αναδύονται από τη προθεσιακότητα του σώματος.

Αυτή η προθεσιακότητα αποκαλύπτει επίκτητες συνήθειες που διαμορφώνουν τη σωματική αντίληψη του Εγώ (Shusterman, 2008,σ.87-88). Ακόμη, το σώμα εφόσον αποκρίνεται αναγνωρίζοντας οικεία ερεθίσματα, τότε αποκρίνεται και σε μη οικεία ερεθίσματα που θα προσπαθήσει να τα προσομοιώσει σε οικεία πρότυπα (Kahneman, 2011,σ. 51,52). Για παράδειγμα, στα έργα του Ρόθκο το μυαλό μας θα προσπαθήσει να συσχετίσει το βαθύ κόκκινο χρώμα με κάποια αναπαράσταση. Η αναπαράσταση αυτή αντηχεί όσο κάνουμε συνειρμούς που παραπέμπουν σε πρότυπο (π.χ συμπεριφορικό) και όσο εμβαθύνουμε περισσότερο σε αρχέτυπο(Rosch,1978,σ.20). Επομένως, το αρχέτυπο αντηχεί στο πρότυπο, πλαισιώνοντας την ποιοτική διάσταση της εμπειρίας σε πρότυπα μοτίβα.

Συμπερασματικά, η απουσία και η παρουσία διαμορφώνουν μία αλληλεπίδραση μεταξύ των παρόντων και απόντων στοιχείων οπτικής διάρθρωσης του έργου τέχνης, και της αναστοχαστικής και προ-αναστοχαστικής παρουσίας και απουσίας γνωσιακών και συμπεριφορικών μοτίβων του Εγώ.

Ειδικότερα, το φιλοσοφικό μοτίβο που αναφέραμε στο κεφάλαιο 3 αποτελεί το προϊόν της διεργασίας αυτής της διαλεκτικής που εκφράζεται ως στάση, πρόθεση, κίνητρο και οπτική διάρθρωση και η επαναληψιμότητα του αποκαλύπτει την αλληλεπίδραση του προ-αναστοχαστικού και αναστοχαστικού Εγώ ως αρχετυπική και εξατομικευμένη απόκριση που αποκαλύπτει την ενσώματη και γνωσιακή-συμπεριφορική διάσταση του(Ghallager,2008,σ.24) Κατά τη διεργασία, η γνωσιακότητα συμβάλλει στην Ανασύσταση της εμπειρίας, η συμπεριφορικότητα στην Κατευθυνση που συμπληρώνει το νοηματοδότηση της γνωσιακότητας μέσω αξιολογήσης, ενώ η ενσωμάτωση του νοήματος ή της αναπαραστασης

μνημονικά εδραιώνει στην Αντίληψη το συναίσθημα της εμπειρίας προσδίδοντας υπαρξιακή-φιλοσοφική διάσταση στο εγώ.

Έτσι, η Αντίληψη της εμπειρίας αποτελεί το θεμέλιο που διαμορφώνονται οι σκέψεις και οι συμπεριφορές του εγώ. Με βάση τη διεργασία αυτή, η προσέγγιση του παραδείγματος του Βασιλικού, της Κουμπαρούλη και του μεσαιωνικού καλλιτέχνη συνιστά μία αλληλεπίδραση μεταξύ της εμπειρίας των διαστάσεων του εγώ του θεατή-ερμηνευτή και της προθεσιακότητας του Εγώ του Βασιλικού και της Κουμπαρούλη που κατευθύνει την διάρθρωση του έργου. Η προθεσιακότητα του καλλιτέχνη προτείνεται ως η μετουσίωση των διαστάσεων του Εγώ του/της καλλιτεχνη/ιδας όπου δεν μπορούμε να γνωρίζουμε το προσωπικό κίνητρο του/της που διαμορφώνει την προθεση. Όμως η προθεσιακότητα του σώματος του/της παρουσιάζεται μέσα από τη συγκρότηση βλέμματος του/της. Συμπερασματικά, η παρουσία και η απουσία λειτουργούν σαν μηχανισμοί εστίασης και παράλειψης στοιχείων του χώρου όπου μέσω του βλέμματος και της σωματικής απόκρισης συνθετούν την αισθητική εμπειρία ως ενσώματα και νοηματοδοτούμενη πράξη.

4.1.1 Διαίσθηση – Συγκίνηση – Affect

Το προ-αναστοχαστικό εγώ εστιάζει σε συγκεκριμένα στοιχεία που είναι παρόντα ή απόντα στη διάρθρωση του έργου. Η προθεσιακότητα του βλέμματος και του σώματος εστιάζουν ή παραλείπουν στοιχεία διάρθρωσης του έργου, κατευθύνοντας την εμπειρία με βάση μία προ-ερμηνευτική προτεραιοποίηση των αναπαραστάσεων του νου. (Shusterman,2008,σ.17, Rosch,1978,σ.4,5)

Για παράδειγμα,ας παρατηρήσουμε το έργο του Νταλί Φιγούρα στο παράθυρο. Παρατηρούμε μία όρθια θηλυκή φιγούρα στο παράθυρο που αντικρίζει τον ορίζοντα της θάλασσας από το παράθυρο της. Ενώ επεξεργαζόμαστε τη σκηνή, το βλέμμα μας εστιάζει αρχικά στο στοιχείο που θα ήθελε ο καλλιτέχνης να επικεντρωθώ όπου ο Ραματσάντραν το ορίζει ως peak shift όπου στην προκειμένη είναι το κεφάλι της φιγούρας που περιέχεται μέσα στο ορθογώνιο του παραθύρου (Ramachadran,1999,σ.18). Κατ'αυτο τον τρόπο το έργο αποκτά αληθοφάνεια μέσα αρχικά μέσα από τη υποτονική χρωματική παλέτα και απο την τονική διαφοροποίηση του κεφαλιού και του παραθύρου όπως ακριβώς θα παρατηρούνταν σε

μία βροχερή μέρα. Εκτός από την γενική αίσθηση του έργου που προτείνει και την ατμόσφαιρα, περιεργαζόμαστε τη φιγούρα σε σχέση με το χώρο. Η φιγούρα αναπτύσσεται δεξιά από το κεντρικό άξονα του έργου, ενώ η γραμμική προοπτική και σ αυτή την περίπτωση δεν προσδίδει δυναμισμό αλλά στατικότητα στη σύνθεση. Θα λέγαμε εσφαλμένα όπως και στον Βασιλικό ότι επρόκειτο για ψευδο-συμμετρία, όμως και σ αυτή την περίπτωση η σύνθεση είναι εξαιρετικά ισορροπημένη διότι η κατανομή των αντικειμένων στο χώρο ακολουθούν ένα ρυθμό που θα μπορούσε να προσδίδει μία συγκεκριμένη <<συχνότητα>> στο έργο που το κάνει ευανάγνωστο (Bertamini,2019,σ.3). Η συχνότητα χρησιμοποιείται μεταφορικά για να προσδιορίσει ένα ρυθμικό μοτίβο στο έργο που συνδυάζει ισορροπία και ρυθμό σε σχέση με τη σύνθεση(Keres,1969,σ.36, 59). Στο έργο του Νταλί *Young woman in the window*, παρατηρούμε 2 τονο-αποχρώσεις οι οποίοι ισορροπούν το ρυθμό της σύνθεσης. Όμως αυτοί οι τόνοι παρουσιάζουν παραλλαγές τονικές όπου όμως συντηρούν την αίσθηση των 2 τόνων. Το ρούχο, το μαλλί, οι υφές στο πατωμα, στη θάλασσα, παρουσιάζουν κατευθύνσεις κάθετες, οριζόντιες όπου είτε συγκλίνουν στο κέντρο και επιβεβαιώνουν την ύπαρξη της γραμμικής προοπτικής, είτε ακολουθούν το κάθετο και οριζοντιο άξονα της σύνθεσης. Έτσι, ο ρυθμός στις υφές που συγκροτείται από τόνο και παραλλαγές κατευθύνσεων των γραμμών προσδίδει ήπια κίνηση στην στατικότητα της σύνθεσης (Keres,1969,σ.20). Η ήπια κίνηση ως ρυθμικό μοτίβο που συμπεριλαμβάνει ρυθμό και ισορροπία μπορεί να συσχετιστεί με διαφορετικά συναισθήματα. Τα συναισθήματα προκύπτουν εμπειρικά διότι το σώμα αποτελεί ένα κινούμενο αντικείμενο όπου αλληλεπιδρά μέσα από αποστάσεις(Johnstone,1999,σ.168,169). Η συσχέτιση του κάθε θεατή προκύπτει από τις προ-αναστοχαστικές αναπαραστάσεις σωματικότητας του υποκειμένου-κινούμενου αντικειμένου(Ghallagher,2008,σ.414) (Johnstone,1999,σ.168,169).

Για παράδειγμα, η στάση του σώματος της φιγούρας για κάποιους αναδεικνύει συναισθήματα προσμονής ενώ για άλλους χαλαρωσης. Η νοηματοδότηση της σωματικότητας εξαρτάται από τη προτεραιοποίηση των αναπαραστάσεων της αναπαριστούμενης σωματικότητας της φιγούρας. Ήδη αναφέραμε δυο συναισθήματα όπως προσμονή και χαλαρωση, όπου ακόμα και η σειρά χρήσης τους σαν λέξεις μαρτυρούν την προτεραιοποίηση της προβολής της σωματικότητας του εγώ του θεατή (Ghallagher,2008,σ.414). Ειδικότερα, προβάλλεται η ενδοδεκτικότητα της σωματικότητας του εκάστοτε ατόμου που αποκρίνεται

στην απεικονιζόμενη στάση σώματος, κίνησης. Όμως η σωματικότητα δεν αποτελεί μόνο προβολή του εγώ σε σχέση με την απεικονιζόμενη φιγούρα, αλλά ακόμα και στα δευτερεύοντα στοιχεία της σύνθεσης. Η ατμοσφαιρα για παράδειγμα στη μία περίπτωση μπορεί να τοποθετεί τη φιγούρα σε συγκεκριμένη εποχή, καιρό. Όμως δεν ταυτίζονται με απόλυτη ακρίβεια τα επιμέρους στοιχεία. Η προτεραιοποίηση επανεμφανίζεται και σ'αυτη την περίπτωση και η παρέμβαση διαμορφώνεται από ενσώματη εμπειρία. Για παράδειγμα, θα αναγνωρίσουμε ότι ο καιρος είναι βροχερός, διότι έχουμε συσχετίσει το γκρι πχ με τη συννεφιά. Η θερμοκρασία όμως του έργου δηλαδή το πόσο κρύο ή ζεστή εκπέμπει το έργο αποτελεί πάλι μια προδιαθεσική ενσώματη εμπειρία(Ghallagher,2008,σ.414).

Έτσι, παρατηρούμε ότι οι συσχετίσεις μεταξύ προτεραιοποιήσεων και νοηματοδότησης της συγκινησιακής εμπειρίας προσεγγίζονται διαισθητικά συγκριτικά με το ερέθισμα. Το ερέθισμα ενεργοποιεί τη σωματική μνήμη και συγκεκριμένες αισθήσεις και αναπαραστάσεις προσκολλώνται στο ερέθισμα ώστε να νοηματοδοτηθούν συγκινησιακά απο τη μνήμη. Η μνήμη του κινούμενου αντικειμένου-σώματος, αντιδρά σε καταστάσεις με έντονο σωματικό ή ψυχοσωματικό φορτίο (Shusterman,2008,σ.51,52). Έτσι, αναφερόμαστε στο σύνολο είτε βίαιων εμπειριών είτε μη που αποτυπώνονται με ιδιαίτερη ένταση στη μνήμη ώστε να προκύψει προτεραιοποίηση των αναπαραστάσεων που προκάλεσαν συγκεκριμένο φορτίο. Κάθε εμπειρία ως αίσθηση φορτίζεται συναισθηματικά απο την αύρα του περιβάλλοντος. Το περιβάλλον μπορεί να είναι οικογενειακό, φυσικό, κοινωνικό, πολιτισμικό κλπ. Το κάθε υποκείμενο και αντικείμενο αλληλεπιδρά σ'έναν οριοθετημένο χώρο μέσω σωματικότητας ή/και της γνωσιακής και συμπεριφορικής του πρόθεσης.

Αναλυτικότερα, η επιθυμία, η προσδοκία του προβάλλεται μέσω μοτίβων σκέψεων και πράξεων πάνω σε αντικείμενα ή σε υποκείμενα συναντώντας τη προθεσιακότητα ενός διαφορετικού Εγώ. Τα μοτίβα σκέψεων και πράξεων αποτελούν συνήθειες και εμφανίζουν επαναληψιμότητα. Η επαναληψιμότητα αυτή καθιερώθηκε απο την πλαστικότητα του νευρικού μας συστήματος που εκπαιδεύτηκε απέναντι σε καταστάσεις. Οι καταστάσεις αυτές ενεργοποιούν τη προδιάθεση μας να αναπτύξουμε συγκεκριμένες στάσεις. Οι στάσεις αυτές είναι σωματικές και συγκρίνονται με βαθύτερες επιθυμίες, προσδοκίες και κίνητρα. Για παράδειγμα, μία <<μαζεμένη>> στάση πιθανον να αποκαλύπτει την επιθυμία για ασφάλεια, την προσδοκία για αποστασιοποίηση και το κίνητρο του ελέγχου που στηρίζεται στο

συναίσθημα του φόβου. Παρόλα αυτά, μέσα από άλλα αντιθετικά παραδείγματα, η στάση αν και συνεπάγεται μία συγκεκριμένη σωματική πρόθεση(π.χ να μαζευτεί) δεν ταυτίζεται με συγκεκριμένη επιθυμία, προσδοκία ή κίνητρο. Για παράδειγμα, σ' έναν προσαρμοστικό άνθρωπο, μια αντίστοιχα<< μαζεμένη>> στάση σώματος πιθανόν αποκαλύπτει την επιθυμία να ταιριάξει στο περιβάλλον, προσδοκώντας να γίνει αρεστός με κίνητρο την αποδοχή που στηρίζεται πάλι στο συναίσθημα του φόβου. Συνεπώς, η προθεσιακότητα του σώματος αν και παρουσιάζεται με συγκεκριμένη ένταση, κίνηση, ρυθμό δεν συνεπάγει κλειστές ερμηνείες της προσδοκίας, της επιθυμίας και του κινήτρου. Όμως, καθίσταται φανερή η επαναληψιμότητα της σωματικής πρόθεσης, το αιτιατό του συναισθήματος.

Το πραγματικό αίτιο, προσεγγίζεται από ένα διαφορετικό εγώ(του παρατηρητή) αλλά μόνο το εγώ του εκάστοτε ατόμου το γνωρίζει και ίσως επιλέξει να το επικοινωνήσει με διαφάνεια μέσω π.χ του λόγου ή της τέχνης. Το κένο όμως ενός διαφορετικού βιώματος παραμένει. Οπότε, η προσέγγιση ενός άλλου εγώ βασίζεται στο προσδιορισμό μίας συναισθηματικής κατάστασης βάση εσωτερίκευσης του παρατηρητή και της συναισθηματικής συνθήκης της κοινωνίας. Αν και ο προσδιορισμός-πρόθεση της συναισθηματικής κατάστασης αποτελεί εμμερώς μία προσωπική και κοινωνική κατασκευή, το κίνητρο της σωματικότητας που εδραιώνεται το συναίσθημα αποτελεί προτυπο σωματικό μοτίβο. Εξού γιατί μπορούμε να αντιληφθούμε το θυμό μέσω της κραυγής σ'ενα διαφορετικό εγώ αλλά όχι να προσδιορίσουμε τη συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση. Ειδικότερα, το σώμα μεταδίδει άμεσα σε προ-αναστοχαστικό επίπεδο συνείδησης στον παρατηρητή το συναίσθημα αλλά όχι τη συναισθηματική κατάσταση. Συγκεκριμένα, το συναίσθημα π.χ ο θυμός εκφράζεται μέσα από σωματικότητα π.χ κραυγή αλλά για να προσδιορίσουμε μια συναισθηματική κατάσταση χρειάζεται να γνωρίζουμε γνωστικές διεργασίες, κοινωνικό πλαίσιο και προσωπική αφήγηση. Οπότε απο το προ-αναστοχαστικό στάδιο μεταβαίνουμε σε αναστοχαστικό στάδιο.

Συγκριτικά με τα προβλέψιμα μοτίβα ή μη προβλέψιμα καλλιτεχνικά μοτίβα, προβλέψιμα καθιστανται τα μοτίβα που μπορούμε προ-αναστοχαστικά να αναγνωρίσουμε κι έπειτα να επεξεργαστούμε αναστοχαστικά. Τις συναισθηματικές καταστασεις που υπονομεύουν το έργο μπορούμε να τις προσεγγίσουμε μέσα από προσκολλημένες συλλογικές μνήμες που διαμορφώθηκαν από συγκεκριμένες πρακτικές πχ της μεσαιωνικής ή σύγχρονης εποχής που είτε διατηρηθηκαν και διαιωνίστηκαν στον χρόνο ή εφαρμόζονται στον παρόντα

χρόνο. Το κοινωνικό πλαίσιο συμμόρφωσε τη προθεσιακότητα της σωματικότητας του καλλιτέχνη ώστε να μνηθεί μία τεχνοτροπία που εκφράζει τα ίδια π.χ θρησκευτικά σύμβολα. Διαμέσου αυτής της έκφρασης προσπαθούμε να ερμηνεύσουμε τη γνωστική διεργασία και προσωπική αφήγηση π.χ ενός μεσαιωνικού ή σύγχρονου καλλιτέχνη. Για παράδειγμα, θα προσεγγίσουμε το δέος ως συναισθηματική κατάσταση που εκφράζει το συναίσθημα π.χ έκπληξης και ίσως φόβου. Το ίσως ως φρασεολογία στην περίπτωση αυτή πάλι εκφράζει κάποιο βαθμό προσκόλλησης σε σχέση με τη συλλογική μνήμη αναδεικνύοντας πάλι το παράγοντα του προ αναστοχαστικού και αναστοχαστικού εγώ ώστε να το αρθρώσει έτσι. Το ίδιο επιχείρημα ισχύει για οποιοδήποτε άλλο έργο τέχνης το οποίο <<ακτινοβολεί>> ένα οποιοδήποτε συναίσθημα ώστε να προκύψει μία συναισθηματική κατάσταση. Επομένως, το έργο τέχνης αποκαλύπτει τόσο στον παρατηρητή όσο και στον καλλιτέχνη το δυναμικό πεδίο ερμηνείας και ανάλυσης που αλληλεπιδρά το εγώ με ένα συλλογικό χώρο. Ο συλλογικός χώρος ενεργοποιεί τη προσκόλληση μνήμης διαφορετικών εγώ. Έτσι, φανερώνει την αλληλεπίδραση του εγώ με το χώρο. Ειδικότερα, το ερέθισμα επιδρά και το έργο τέχνης γίνεται ένας χώρος συλλογικός όπου τα διαφορετικά εγώ συναντιούνται. Κατά τη συνάντηση αυτή το βλέμμα και το σώμα του θεατή δέχεται την επίδραση ως επιφάνεια που ιζηματοποιείται στη διάρθρωση του έργου και προσκολλάται ή αντιπροσκολλάται στο εγώ.

Συνεπώς, στο εγώ μας προσκολλάται αρχικά το συναίσθημα και μετέπειτα εφόσον δε βρισκόμαστε στο χώρο έκθεσης του έργου αντι προσκολλάται και ενεργοποιείται η συναισθηματική κατάσταση που επιδρά με το θεατή. Συνοψίζοντας, η διαδικασία προσκόλλησης και αντι προσκόλλησης του συναισθήματος αποτελεί το μοχλό για να εφαρμόσουμε το A-A-K εργαλείο συγκριτικά με τη διάρθρωση του έργου και την συναισθηματική κατάσταση που διαμορφώνει την εμπειρία ώστε να εξετάσουμε τις συνιστώσες (τα προβλέψιμα και μη προβλέψιμα μοτίβα) που αναπτύσσονται στο χρόνο που σε κάθε θεατή ως ερμηνευτή μετατοπίζουν ή συγκλίνουν τη συναισθηματική απόκριση και καθοδηγούν τη γνωσιακή, συμπεριφορική και ενσώματη εμπειρία του εγώ. Για παράδειγμα μπορούμε να εξετάσουμε τα έργα ενός καλλιτέχνη ξεχωριστά ή σαν ομάδα ώστε να εντοπίσουμε μοτίβα προβλέψιμα ή μη προβλέψιμα με στόχο να παρατηρήσουμε πως εξελίσσεται η συναισθηματική απόκριση σε μία σειρά έργων τέχνης τα οποία εμφανίζουν την ίδια ή διαφορετική διάρθρωση. Αν η συναισθηματική απόκριση προσκολλά

επαναλαμβανόμενα μία συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση σε μία σειρά έργων του ίδιου καλλιτέχνη, τότε ίσως μπορούμε να το αναγάγουμε σε μία αναπαράσταση αρχετυπικής συγκίνησης.

4.2.Η αρχετυπική συγκίνηση ως διαδικασία : Από τη συνειρμική σκέψη στη μη γνώριμη συναισθηματική κατάσταση

Η αρχετυπική συγκίνηση προκύπτει από το αναστοχαστικό και καταλήγει στο προ-αναστοχαστικό στάδιο. Η παλινδρόμηση αυτή ενεργοποιεί αρχέτυπα που προσεγγίζονται διαισθητικά χρονικά και χωρικά και μετέπειτα δομούνται σε εικόνα μνήμης(Durand,1999,σ.6,8). Για παράδειγμα, βλέπουμε όπως αναφέραμε προηγουμένως ένα αφηρημένο έργο. Ο εγκέφαλος μας μέσω της διαίσθησης προβαίνει σε συνειρμικές σκέψεις(Arnheim,1969,σ.97,98).Π.χ όταν βλέπουμε κόκκινο σ'ένα αφηρημένο-μη παραστατικό έργο αυτόματα σκεφτόμαστε ένα βίαιο πεδίο μάχης και το πεδίο μάχης εμπεριέχει ιππότες και άρματα. Επομένως, η αυτόματη ανάδυση εικόνων συγκριτικά με το ερέθισμα αποτελεί μία αυθόρμητη συσχέτιση εικόνας και μορφής που ενεργοποιείται από το βλέμμα προ-αναστοχαστικά μέσω της σωματικής έντασης(Massumi,2002,σ.35).Μετέπειτα, αναστοχαστικά προβαίνουμε σε δεύτερη επεξεργασία σκέψεων που δραματοποιούμε τη σκηνή. Ειδικότερα, χρησιμοποιούμε τον επιθετικό προσδιορισμό “βίαιος” οποιος προκαλεί συσχετίσεις μεταξύ υποκειμένου(ιππότης) και αντικειμένου(άρμα) σε έναν χώρο(πεδίο) (Durand,1999,σ.28,29). Ο μηχανισμός λειτουργεί και σε παραστατικά έργα τα οποία είναι αφηγηματικά. Από τη μία, αφηγηματικά μπορεί να είναι έργα όπως της Αναγέννησης που η μεν αφήγηση λειτουργεί συμβολικά και έχει συγκεκριμένο στόχο-πρόθεση(π.χ να μεταδώσει ένα θρησκευτικό μήνυμα) βασισμένο σε κείμενα(Panofsky,1955,σ.28,29). Από την άλλη, μπορεί να αναφέρεται σε αφηρημένες αφηγήσεις οι οποίες στοχεύουν σε μία αιγιματική προσέγγιση των αναπαραστάσεων όπως για παράδειγμα στα έργα του Μαγκρίτ όπου όμως βασίζονται σε καθημερινές εικόνες.

Συγκεκριμένα, στο αναγεννησιακό έργο του Μιχαήλ Αγγέλου, στη << Τελική Κρίση >> παρατηρούμε τον Χριστό και τη Μαρία και την ανθρωπότητα(υποκείμενα), βάρκες, πόρτες, σύννεφα(αντικείμενα) και ένα ουράνιο και γήινο σκηνικό(χώρος). Η επίγνωση των

χριστιανικών κειμένων αυτόματα ενεργοποιεί τη συσχέτιση μεταξύ συμβόλων(υποκείμενα, αντικείμενα, χώρος) και χριστιανικής αφήγησης. Η μορφή του έργου, δηλαδή η τοποθέτηση, η απομόνωση και η άυξηση της κεντρικής φιγούρας και η χρήση της ανοιχτής κίτρινης απόχρωσης στο φόντο, βοηθά να ενεργοποιηθεί η εικόνα μνήμης που σχετίζεται με το Χριστό(σωτήρα-ήρωα της ανθρωπότητας)(Jung,1959,σ.50). Η ομαδοποίηση των μορφών βοηθά να ενισχυθεί η διαφοροποίηση του θεανθρώπου από την υπόλοιπη ανθρωπότητα. Ο χώρος, τα χρώματα και τα αντικείμενα μας τοποθετούν σε έναν χώρο οικείο-γήινο όπου σύμφωνα με τα βιβλικά κείμενα θα διαδραματιστεί η τελική κρίση. Στο σημείο αυτό βλέπουμε ότι αν η εκτέλεση του έργου δεν μορφοποιούνταν κατάλληλα η εικόνα μνήμης δε θα ενεργοποιούνταν με βάση τον τίτλο και τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου. Επομένως, προ-αναστοχαστικά γνωρίζουμε ήδη που να εστιάσουμε και που να μην εστιάσουμε προκειμένου να ερμηνεύσουμε αναστοχαστικά το σύμβολο-εικόνα μνήμης και να το συνδέσουμε με το αρχέτυπο του σωτήρα-ήρωα.

Ο ίδιος μηχανισμός χρησιμοποιείται και σε έργα όπως το *The healer* (Gombrich,1960,σ.58,60). Παρατηρείται το κορμό του σώματος ως ένα κλουβί με περιστέρια ενώ η αναφορά στο ανθρώπινο στοιχείο υπάρχει λόγω των άκρων του σώματος. Επομένως, το υποκείμενο αποτελεί το σώμα σε καθιστή στάση ενώ η χρήση των αντικειμένων όπως της μαγκούρας, ενισχύει τη συσχέτιση μεταξύ θεραπευτή και σοφού ανθρώπου. Τέλος, το αντικείμενο αφήνεται σε ελεύθερη συσχέτιση διότι δεν υπάρχει προφανής δράση στο έργο κάτι το οποίο αποκαλύπτει την πρόθεση του καλλιτέχνη. Ο θεατής το συμπληρώνει. Όμως, ο χώρος τριγύρω με τις αποχρώσεις του γαλάζιου και τη θάλασσα μας παραπέμπει να συμπληρώσουμε το αντικείμενο το οποίο το οποίο σ αυτή την περίπτωση είναι ίσως ο ίδιος ο θεατής. Συνοψίζοντας,τα παραπάνω παραδείγματα αποδεικνύουν ότι η μορφή προέχει των αναπαραστάσεων της μνήμης και καθιστά το μοχλό ενεργοποίησης των συσχετίσεων. Συνεπώς, οι συσχετίσεις αποτελούν την προβολή του προ-αναστοχαστικού εγώ συγκριτικά με το ερέθισμα του έργου και μας καθοδηγεί να αναστοχαστούμε το εγώ εφαρμόζοντας το εργαλείο A-A-K.

Έτσι, το A-A-K αναδεικνύει την προθεσιακότητα του εγώ, ερμηνεύοντας και αναπλάθοντας το έργο. Αναλυτικότερα, η μορφή ενεργοποιεί τη προσδοκία του εγώ προ-αναστοχαστικά. Η προσδοκία δεν σχετίζεται με την επιθυμία πάντα αλλά μπορεί να λειτουργεί

ως μηχανισμός ανάδειξης καταπιεσμένων σκέψεων(Freud,1915,σ.145). Για παράδειγμα, αν το βαθυκόκκινο χρώμα οδηγεί συνειρμικά στην αιματοχυσία, τότε πολύ πιθανόν να συνδέεται με κάτι προσωπικό, βιοματικό ή τραυματικό το οποίο αναμένουμε να αναδειχθεί από το ερέθισμα και μας πυροδοτεί ένα συναίσθημα μέσα από το ερέθισμα(Massumi,2002,σ.35). Πολλές φορές η προσδοκία συνυπάρχει ή απωθείται από την επιθυμία. Συνεπώς, σε μία προσδοκία η οποία αναμένει το χειρίστο αποτέλεσμα όπως αναφέραμε πιο πριν απωθείται από την επιθυμία για το βέλτιστο σενάριο. Σε μία πιο γενική εκδοχή, η προσδοκία αναφέρεται ως προ-αντίληψη και δηλώνει τη δομή της συνείδησης που προαναγγέλλει το μέλλον και αναμένω να συμβεί(ουδέτερα ή αρνητικά)(Koselleck,2004,σ.259).

Όταν όμως η προσδοκία αυτή εμπλουτίζεται από την επιθυμία για ένα αναμενόμενο αποτέλεσμα, τότε αναφερόμαστε πλέον στην επιθυμία ως προσδοκία και όχι ως προ-αντίληψη. Η επιθυμία ως προσδοκία περιλαμβάνει τις ανάγκες και τα θέλω του εγώ και έχει στόχο την επιβίωση ή την υπέρβαση της απλής ικανοποίησης(Damasio,1999,σ.36). Η διάκριση του στόχου της επιθυμίας αναδεικνύεται από τον τρόπο που το εγώ βιώνει την προθεσιακότητα του. Από τη μία, η προθεσιακότητα της ανάγκης βιώνεται ως σωματική πίεση (π.χ δίψα) που μας ωθεί προ-αναστοχαστικά σε πράξη(Damasio,1999,σ.39,40). Απο την άλλη, η προθεσιακότητα του θέλω δεν περιορίζεται σε σωματικά ερεθίσματα αλλά εκδηλώνει την κατεύθυνση της συνείδησης προς κάτι που υπερβαίνει την απλή ικανοποίηση, αφήνοντας κάτι ανεκπλήρωτο, το οποίο όμως τροφοδοτεί την αναζήτηση της πληρότητας(Bloch,1986,σ.75). Όταν η επιθυμία- το ανεκπλήρωτο έρθει σε πληρότητα τότε μετατρέπεται σε αναγκαιότητα, δηλαδή σε υπαρξιακή ανάγκη.

Επομένως, η προθεσιακότητα του σώματος να παρατηρήσει κάτι ή να δημιουργήσει κάτι συνδέεται με την πρόθεση του σώματος είτε μέσω της επιθυμίας, της προσδοκίας ή της πρόθεσης και αναδεικνύει υπαρξιακές ή βιοσωματικές ανάγκες. Για παράδειγμα, η προσδοκία να δούμε ένα πεδίο μάχης σε ένα αφηρημένο έργο, μπορεί να εκφράζεται ως υπαρξιακή ανάγκη που αναζητά βιοσωματική ανάγκη για ασφάλεια προκειμένου να αποφευχθεί ο συναισθηματικός πόνος.

Εν κατακλείδι, ο συνδυασμός της προσδοκίας, της επιθυμίας και της πρόθεσης αποτελούν ένα κράμα που προσεγγίζει το κίνητρο του εγώ. Κατ'επέκταση, το αρχετυπικό μοτίβο που αναδύεται είναι αποτέλεσμα αυτής της προσέγγισης διότι εκκινεί προ-

αναστοχαστικά συσχετίσεις με εικόνες του εγώ σε σχέση με τη μορφή του έργου και αποκαλύπτει τη προθεσιακότητα του. Έτσι, η προσδοκία, η επιθυμία και η πρόθεση λειτουργούν ως ενδιάμεσοι μηχανισμοί που γεφυρώνουν το προ-αναστοχαστικό βίωμα με την αναστοχαστική αναγνώριση μοτίβων που αναδύουν το αρχέτυπο. Για παράδειγμα, αν συνηθίζεται η συσχέτιση του κόκκινου χρώματος με την αιματοχυσία τότε αυτό αποτελεί ένα μοτίβο σκέψης που προβάλλει μία συγκεκριμένη σωματικότητα στο έργο και διαμορφώνει το συναισθηματικό μοτίβο. Με άλλα λόγια, αν η αιματοχυσία σχετίζεται με το πεδίο μάχης, ο θεατής λειτουργεί ως δραματουργός της σκηνής και φαντάζεται μία μάχη με σκηνές-πρωταγωνιστές που κινούνται και αλληλεπιδρούν σωματικά μέσα από αποστάσεις, ρυθμό κλπ.

Στο σημείο αυτό παρατηρούμε ένα μοτίβο σκέψης που αναδεικνύει τη προθεσιακότητα ενός ενσώματου μοτίβου εδραιωμένου σε πολιτισμικές εικόνες-αρχέτυπα που προσκολλούν ή αντι-προσκολλούν συναισθηματικές καταστάσεις ή συναισθήματα στη μορφή του έργου. Αν προσκολλόνται συναισθηματικές καταστάσεις τότε προσδοκία, η επιθυμία και η πρόθεση ταυτίζονται. Αν από την άλλη, η προσδοκία με την επιθυμία δεν ταυτίζονται η πρόθεση αντιπροσκολλά τη συναισθηματική κατάσταση ή το συναίσθημα από το ερέθισμα του έργου και τη μετατρέπει σε μία μη γνώριμη συναισθηματική κατάσταση.

Η διάκριση αυτή βοηθάει όχι στην ανάδειξη προβλέψιμων ή μη προβλεψιμων μοτίβων αλληλένδετα με την αναπαράσταση της μορφής, αλλά στη διαδικασία διαμόρφωσης ενός προβλέψιμου ή μη προβλέψιμου μοτίβου ώστε να ερμηνεύσουμε με όσο το δυνατόν με μεγαλύτερη ακρίβεια τις μετατοπίσεις της συναισθηματικής απόκρισης. Η μετατόπιση του συναισθηματικού μοτίβου παρατηρείται σε επίπεδο γνωστικών διεργασιών, κοινωνικού πλαισίου και προσωπικής αφήγησης και διαμορφώνεται από τη προσδοκία, την επιθυμία, την πρόθεση και το κίνητρο του εγώ που μετουσιώνεται ως αρχέτυπο.

4.3 Εγώ, Προθεσιακότητα και Αρχέτυπα

Επομένως, τα μορφο-σωματικά μοτίβα αποτελούν τα παράγωγα δυνάμεων του εγώ που είναι η προσδοκία, η επιθυμία, η πρόθεση και το κίνητρο που κατευθύνουν την προθεσιακότητα του εγώ. Η προθεσιακότητα αυτή μετουσιώνεται π.χ στο βλέμμα μας, στις

κινήσεις μας κλπ δηλαδή στις αισθήσεις μας. Η μετουσίωση αυτή προκύπτει από την νοηματοδότηση των γνωστικών διεργασιών και της προσωπικής αφήγησης σε παράλληλο άξονα επιρροής με το κοινωνικό πλαίσιο. Παράγωγο της μετουσίωσης αυτής αποτελεί το αρχέτυπο ως α προδιαθεσική διάθεση που προσεγγίζεται από σωματικο-συμβολικές στάσεις. Έτσι, το τελικό προϊόν του φιλοσοφικού μοτίβο είναι η αποκρυστάλλωση των μορφο-σωματικών μοτίβων μέσα από σωματικο-συμβολικές στάσεις. Αυτές οι σωματικο-συμβολικές στάσεις προκαλούν συναισθηματικές αποκρίσεις δηλαδή συναισθήματα και συναισθηματικές καταστάσεις που προσκολλώνται ή αντι-προσκολλόνται στη μορφή του έργου και αναδύουν εικόνες που οδηγούν σε εικαστικές αναπαραστάσεις της συναισθηματικής απόκρισης. Η εικαστικότητα της αναπαραστάσης ανιχνεύεται από το A-A-K εργαλείο που εστιάζει στον τρόπο που εστιάζουμε και ταξινομούμε τα ερεθίσματα και τι συναισθηματικές αποκρίσεις προκαλούνται από την εστίαση και την ταξινόμηση αυτή.

Συμπερασματικά, η ανάλυση της αισθητικής εμπειρίας και των αρχετυπικών μοτίβων μπορεί να αποτυπωθεί σε ένα λειτουργικό σχήμα που ενοποιεί τα επιμέρους επίπεδα της γνωστικής, συναισθηματικής και πολιτισμικής διεργασίας. Παρακάτω παρατίθενται οι παράγοντες που διαμορφώνουν το μηχανισμό της ροής της εμπειρίας:

Εγώ: Διαμορφώνεται από την προσδοκία, την επιθυμία, το κίνητρο και την πρόθεση. Το εγώ δεν αποτελεί σταθερή ουσία, αλλά δυναμική οντότητα που συγκροτείται μέσα από τις σχέσεις του με το έργο και το κοινωνικό του πλαίσιο.

Προθεσιακότητα: Ο τρόπος με τον οποίο το εγώ εσωτερικεύεται και εξωτερικεύεται και αναδύει εικόνες και συναισθηματικές καταστάσεις προ-αναστοχαστικά. Εντοπίζεται μέσω του εργαλείου A-A-K και προσαρμόζεται από τη γνωστική διεργασία και τη συμπεριφορική ως προσωπική αφήγηση πάνω στη διάρθρωση του έργου ή τη συναισθηματική απόκριση. Με τον τρόπο αυτό οργανώνεται η συνειρμική σκέψη και η διαδικασία νοηματοδότησης.

Κοινωνικό πλαίσιο και περιβάλλον(χώρος): Εξωτερικοί παράγοντες που διαμορφώνουν το εγώ καθώς παρέχουν τα συμβολικά συστήματα και τις πολιτισμικές νόρμες που επηρεάζουν την πρόσληψη.

Φιλοσοφικό μοτίβο: Παράγωγο του εγώ που εκφράζεται ως σωματικο-συμβολική στάση. Το φιλοσοφικό μοτίβο δεν είναι στατικό, αλλά λειτουργεί ως ανατροφοδότηση προς το εγώ εγκαθιστώντας υπαρξιακές στάσεις και τρόπους νοηματοδότησης.

Αρχέτυπο: Είναι η φαντασιακή δόμηση της σωματικό συμβολικής στάσης που προκαλεί αρχετυπική συγκίνηση και ενεργοποιεί τη συναισθηματική απόκριση. Τα αρχέτυπα δεν αναπαριστούν περιεχόμενο αλλά εγκαθίστανται ως ενσώματες εγγραφές που ενεργοποιούνται σε συνάντηση με το έργο.

Συναισθηματική απόκριση: Το σύνολο των συναισθηματικών καταστάσεων και συναισθημάτων που προσκολλώνται ή αντιπροσκολλώνται στη διάρθρωση του έργου. Αποτελεί το αποτέλεσμα της συγκίνησης της αισθητικής εμπειρίας που επιστρέφει στο εγώ ως ανατροφοδότηση, μετασχηματίζοντας τη γνωστική και συμπεριφορική του στάση.

Με βάση αυτό το σχήμα, η αισθητική εμπειρία δεν περιορίζεται σε μια παθητική πρόσληψη εικόνων αλλά συνιστά δυναμική διαδικασία συναισθηματικής, γνωστικής και πολιτισμικής συγκρότησης, όπου το εγώ, τα αρχέτυπα και οι φιλοσοφικές μορφές αναδύονται σε αλληλεπίδραση. Η ανάλυση που προηγήθηκε στο κεφάλαιο 2 και εφαρμόστηκε στο κεφάλαιο 3 επιβεβαιώνει τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο οντολογικό σχήμα(εγώ-προθεσιακότητα-αρχέτυπο-μοτίβο-συναισθηματική απόκριση) και στο μεθοδολογικό εργαλείο A-A-K. Το κυκλικό σχήμα περιγράφει τη μακρο-δομή της αισθητικής εμπειρίας, τη συνεχή ροή από το εγώ στην απόκριση και πάλι πίσω στο εγώ. Ενώ το A-A-K λειτουργεί ως μικρο-μηχανισμός που αποτυπώνει πως σταθεροποιούνται (Αντίληψη), μεταβιβάζονται (Ανασύσταση) και εξατομικεύονται ως κρίσεις(Κατεύθυνση) οι διεργασίες σε κάθε στάδιο του σχήματος. Έτσι, το εγώ προσφέρει το περιεχόμενο και την προθεσιακή κατεύθυνση, ενώ το A-A-K παρέχει τη γραμματική της οργάνωσης και της ανάλυσης. Η σύζευξη των δύο επιπέδων διασφαλίζει ότι η εργασία δεν μένει σε αφηρημένη φαινομενολογική περιγραφή, αλλά προτείνει ένα εφαρμόσιμο εργαλείο, ικανό να αναδείξει τόσο την εσωτερική δυναμική της αισθητικής όσο και την επαναληψιμότητα ή την προβλεπτικότητα μοτίβων στη φιλοσοφία και την τέχνη.

5.1 Το αποτέλεσμα του εργαλείου A-A-K

Το εργαλείο που αναπτύχθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια έδειξε ότι το αποτέλεσμα της αισθητικής εμπειρίας ορίζεται αρχικά ως επίδραση, δηλαδή ως συγκίνηση και συναισθηματικό βίωμα που αναδύεται μέσα από την αλληλεπίδραση του εγώ με το έργο τέχνης. Η συγκίνηση αυτή δεν περιορίζεται σε ένα απλό ψυχολογικό γεγονός, αλλά αποτελεί την κορύφωση της διαδικασίας με την οποία η προ-αναστοχαστική εμπειρία της συνείδησης μετασχηματίζεται σε σωματικο-συμβολική νοηματοδότηση μέσω της προθεσιακότητας. Η επαναληψιμότητα της συγκίνησης μας παρακινεί να αναλογιστούμε το συναίσθημα ή τη συναισθηματική κατάσταση που προκύπτει π.χ από συναισθηματικές εκρήξεις, παραδρομές, πάυσεις κλπ. Για παράδειγμα, η επαναληψιμότητα στο Durand δεν προκύπτει αυθαίρετα, αλλά μέσα από μεθοδική διαδικασία που ξεκινά με την παρατήρηση μοτίβων, συγκριτική ανάλυση μυθών, θρησκευτών και καλλιτεχνικών συμβόλων και κορυφώνεται με τη μέθοδο της μυθολογικής ανάλυσης, όπου η εικόνα μεγεθύνεται μέσα από πολλαπλές αναφορές. Από τη διαδικασία ο Durand εξάγει τον πυρήνα που διατηρεί σταθερή την αρχετυπική δομή παρα τις ιστορικές και μυθολογικές παραλλαγές.

Ωστόσο, αν και πρόκειται για αρχέτυπο ο πυρήνας δεν εκδηλώνεται μόνο από την επαναληψιμότητα αλλά στο γεγονός ότι η εικόνα συνοδεύεται από έντονη συγκίνηση χωρίς όμως να αναφερόμαστε σε καθολικές προδιαθέσεις όπως στο Jung. Η συγκίνηση λειτουργεί εδώ ως κριτήριο γνησιότητας της σηματοδότησης της εικόνας: Μία εικόνα είναι αρχετυπική όταν η εικονολογική της διάσταση υπερβαίνει την προσωπική ιστορία του υποκειμένου και διαμορφώνει καθεστώτα φαντασίας. Έτσι, η συγκίνηση αναδεικνύει σημείο-κλειδί της μεθοδολογίας του Durand. Αποτελεί τον μηχανισμό με τον οποίο το εγώ αναγνωρίζει ότι μία εμπειρία δεν ανήκει στο ατομικό αλλά στο συλλογικό φαντασιακό.

Σε αυτό το πλαίσιο, η συγκίνηση δεν είναι απλώς ένα πολιτισμικό γεγονός, αλλά λειτουργεί ως υπαρξιακή ένδειξη, τη στιγμή που το εγώ έρχεται σε επαφή με μία αρχετυπική μορφή που το υπερβαίνει. Αν εξεταστεί σε μεγαλύτερο βάθος, η συγκίνηση δεν εξαντλείται στη διάσταση της ατομικής συνείδησης, αλλά συνδέεται με αξίες και στάσεις. Η (Nussbaum,2001,σ.19) και ο (Solomon,1993,σ.219) υποστήριξαν ότι τα συναισθήματα είναι ήδη μορφές αξιολογικής κατανόησης του κόσμου. Ο Levinas προχωρά ακόμη πιο ριζικά: Η συγκίνηση απέναντι στο πρόσωπο του Άλλου δεν είναι απλή ψυχολογική αντίδραση, αλλά η ίδια η ανάδυση της ηθικής ευθύνης. (Totality and Infinity,1961,σ.65,66) Η συγκίνηση εδώ

ταυτίζεται με το ήθος και δεν εκφράζεται μόνο μέσω γλωσσικής δομής αλλά και σωματικότητας(Levinas,1961,σ.66). Στη σύγχρονη θεωρία των συναισθημάτων, η μετατροπή της συγκίνησης σε ήθος θεμελιώνεται στην ένταση και τη διάρκεια της εμπειρίας που δίνει πρόσημο στην ποιότητα του βιώματος.

Η πρόσφατη προσέγγιση του Reizenstein δείχνει ότι η ένταση του συναισθήματος μπορεί να μετρηθεί ψυχομετρικά και να αναδειχθεί ως κριτήριο διάκρισης ανάμεσα σε απλές αντιδράσεις και βαθύτερες συγκινησιακές καταστάσεις (Measuring the intensity of emotions,σ.2). Αντίστοιχα, η διάρκεια του συναισθήματος σχετίζεται με το πόσο κεντρικό θεωρείται το ερέθισμα για το υποκείμενο και με τους μηχανισμούς ρύθμισης που επιτρέπουν την ενεργοποίηση του(Gross,2015,σ.7, Verduyn,2014,σ.4). Ακόμη, η θεωρία των κατασκευασμένων συναισθημάτων της Barrett υποστηρίζει ότι τα συναισθήματα δεν είναι έμφυτα αλλά νοητικές κατασκευές που προβλέπουν και διαμορφώνουν το βίωμα μέσω της διαρκούς αλληλεπίδρασης του σώματος, του πολιτισμού και της κοινωνικής σημασίας (How emotions are made,2017,σ.30-33,55-58,66-68,141-144). Η ένταση και η διάρκεια εδώ προκύπτουν από το πως ο εγκέφαλος κατηγοριοποιεί και σταθεροποιεί την εμπειρία. Στο πλαίσιο αυτό, η συγκίνηση που διαθέτει επαρκή ένταση ώστε να ταράξει το εγώ και επαρκή διάρκεια ώστε να εγκαθιδρυθεί μέσω επαναληπτικών προσλήψεων μετασχηματίζεται σε σταθερή όχι όμως στατική αξιακή στάση(Verduyn,2014,σ.4-6, Reizenstein,2024,σ.3).

Επομένως, η ένταση και η διάρκεια λειτουργούν πιθανόν ως τα κριτήρια με τα οποία η συγκίνηση αποκτά υπαρξιακή διάσταση και τελικά καλλιεργεί ήθος. Για να γίνει πιο κατανοητό θα χρησιμοποιήσουμε ήδη υπάρχοντα παραδείγματα τα οποία αν και δεν είναι αυτοαξιολογήσεις ή συστημική έρευνα χαρτογραφούν τη ροή της συγκίνησης του υποκειμένου ως κομμάτι της αισθητικής εμπειρίας.Ας υποθέσουμε ότι ένας θεατής στέκεται μπροστά σε ένα έργο του Βασιλικού. Η πρώτη του εντύπωση είναι η μορφο-σωματική στατικότητα που προκαλείται από τους τόνους, τη συμμετρία και τη διάταξη. Η συγκίνηση ενδεχομένως να ενεργοποιεί το αίσθημα ηρεμίας. Αν αυτό το αίσθημα είναι στιγμιαίο αναφερόμαστε σε εντύπωση. Όμως η ένταση του (καθώς η εικόνα συγκλονίζει το βάθος, τον κάνει να σιωπήσει εσωτερικά) και η διάρκεια του (καθώς η ηρεμία παραμένει και μετά την απομάκρυνση από το έργο, επιστρέφει στη μνήμη του σε άλλες περιστάσεις) το μετατρέπουν σε σταθερή αντίδραση η οποία διαμορφώνει το ήθος της Κατεύθυνσης. Η γαλήνη που βίωσε γίνεται τρόπος να

στέκεται απέναντι στην ύπαρξη. Έτσι, μέσω του εργαλείου A-A-K, η συγκίνηση δεν μένει απλό βίωμα αλλά εγκαθίσταται στο εγώ ως ήθος της εσωτερικότητας. Επομένως, το αποτέλεσμα μπορεί να οριστεί όχι απλώς ως συγκίνηση, αλλά ως επίδραση εμπλουτισμένη με ηθικό περιεχόμενο.

Το ηθικό αυτό περιεχόμενο αποτελεί το ήθος του συναισθήματος που σε διάρκεια μετατρέπεται σε συναισθηματική κατάσταση εσωτερικότητας. Το αποτέλεσμα αυτό προϋποθέτει τη λειτουργία της προθεσιακότητας. Το σώμα δεν δέχεται παθητικά το ερέθισμα, αλλά στρέφεται προς αυτό, κατευθύνοντας το βίωμα σ'έναν ορίζοντα νοήματος. Στο επίπεδο της προ-αντίληψης, το υποκείμενο εισέρχεται ήδη στην εμπειρία με σχήματα αναμονής και προσδοκίας. Έτσι, η συγκίνηση δεν είναι ποτέ ουδέτερη αλλά εντάσσεται σε ένα δυναμικό πλαίσιο κατανόησης. Η επιθυμία προσδίδει στη συγκίνηση μία διάσταση υπέρβασης: Δεν πρόκειται μόνο για την καταγραφή μία εντύπωσης, αλλά για την τάση να συνδεθεί το εγώ με κάτι που το ξεπερνά(είτε με την αλήθεια, είτε με την ομορφιά, είτε με τον άλλον). Η πρόθεση μετατρέπει αυτή την επιθυμία σε συνειδητή κατεύθυνση. Το υποκείμενο επιλέγει να ακολουθήσει τη συγκίνηση και να την επεξεργαστεί ως νόημα. Τέλος, το κίνητρο καθιστά τη συγκίνηση πρακτικά ενεργή, καθώς την ενσωματώνει στις επιλογές και στις πράξεις του υποκείμενου. Συμπερασματικά, η συγκίνηση μπορεί να οριστεί ως τη κινητήρια δύναμη του εγώ που παράγει ήθος ως ορμή και ως αξιολόγηση.

Στο επίπεδο του Εγώ, έχουμε προδιάθεση, μνήμη και προηγούμενα μοτίβα, αλλά όχι ακόμη την ένταση νέας εμπειρίας. Στο ερέθισμα, το έργο ή το γεγονός προσφέρει απλώς υλικό ερέθισμα όχι όμως αξιακή διάσταση. Τα εργαλεία A-A-K λειτουργούν ως αναλυτικοί και ερμηνευτικοί μηχανισμοί διάρθρωσης που δεν ενσωματώνουν αυτοτελώς το ηθικό περιεχόμενο. Τέλος, η προθεσιακότητα αν και κατευθύνει την εμπειρία αποτελεί δυναμικό άνοιγμα προς τον κόσμο, όχι ως στάση που εγκαθιδρύεται αξία και πρόθεση. Φαίνεται όταν η συγκίνηση αποκτά απαραίτητη ένταση και διάρκεια ώστε να σταθεροποιηθεί ως συναισθηματική κατάσταση από την ανατροφοδότηση και επιστρέφει στο εγώ ως στάση ηθική διαμορφώνει την Κατεύθυνση ηθικά. Εκεί, η προθεσιακότητα, η προ-αντίληψη, η επιθυμία, η πρόθεση και το κίνητρο συναιρούνται σε ένα αποτέλεσμα που δεν είναι πια απλή εντύπωση αλλά ήθος του συναισθήματος. Ειδικότερα, η προ-αντίληψη ανήκει στο εγώ ως υπόβαθρο

προσδοκιών και αξιών. Η επιθυμία ενεργοποιείται στο ερέθισμα καθώς το έργο αφυπνίζει την τάση για υπέρβαση.

Η προθεσιακότητα λειτουργεί στο επίπεδο των εργαλείων A-A-K όπου το σώμα και η συνείδηση κατευθύνονται ενεργά προς το έργο, δίνοντας μορφή. Στο αποτέλεσμα της αισθητικής εμπειρίας η συγκίνηση δεν παραμένει εντύπωση αλλά μετατρέπεται σε πρόθεση, δηλαδή σε συνειδητή απόφαση να εσωτερικευθεί και σε κίνητρο, δηλαδή σε πρακτική ώθηση που μπορεί να καθορίσει στάση και πράξη. Τέλος, το εγώ εμπλουτίζεται από αυτή την διαδικασία, ώστε η προ-αντίληψη των επόμενων εμπειριών να διαμορφώνεται από το ηθος που έχει παραχθεί. Έτσι, εμπειρία λαμβάνει κανονιστική μορφή, μετατρέποντας τη συγκίνηση σε συναισθηματικό μοτίβο με φιλοσοφική και καλλιτεχνική διάσταση.

5.1.1 Συναίσθημα και ήθος στη φιλοσοφική παράδοση

Η σχέση συναισθήματος και ήθους υπήρξε κεντρικό θέμα της φιλοσοφίας. Ο Αριστοτέλης, στην Ποιητική όρισε την τραγωδία ως μέσο κάθαρσης μέσω του φόβου και του ελέους. Το συναίσθημα λειτουργεί παιδευτικά, διαμορφώνοντας το ήθος του θεατή. Οι στωικοί αντιθέτως θεώρησαν τα πάθη επικίνδυνα καθώς απειλούσαν την αταραξία του Λογου. Το ίδιο και ο Καντ που έβλεπε τη βάση της ηθικής όχι στο συναίσθημα αλλά στο καθήκον (Kant,1785,σ.15). Η σχέση συναισθήματος και ήθους όταν ιδωθεί κατά Durand αποκαλύπτει πως κάθε φιλοσοφική στάση αγγίζει αρχετυπικές δομές, δηλαδή θεμελιώδεις μορφές του συλλογικού φαντασιακού που εκφράζονται τόσο στο σώμα όσο και στο νόημα. Στον Αριστοτέλη, η τραγωδία οδηγεί τον θεατή σε κάθαρση μέσω φόβου και ελέους, φανερώνοντας όπως έλεγε ο Durand την ενεργοποίηση αρχέτυπων που σχετίζονται με την καθεστώτα του φαντασιακού. Στο *diurne* καθεστώς, ο θεατής και ο ήρωας αντιμετωπίζουν τον αγώνα με τη μοίρα μέσα από σύμβολα ανύψωσης και αντιπαράθεσης (Durand,1999,σ.66). Στο *nocturne* καθεστώς, η κάθαρση οδηγεί στη συμφιλίωση με το αναπόδραστο μέσα από συναισθηματικά φροντίδας, οίκτου και αποδοχής (Durand,1999,σ.187). Οι σωματικές αντιδράσεις (ρίγος, δάκρυ, σύσπαση) και η δραματουργική δομή (κορυφή-λύση) αντιστοιχούν σε αυτό που ο Durand περιγράφει ως δομές του φαντασιακού, όπου η τραγωδία ενεργοποιεί συμβολικές μορφές του νυκτερινού καθεστώτος (κατάβαση, θάνατος, απώλεια, συμφιλίωση) αλλά και του

διανούσης καθεστώς(αντίσταση, αγώνας, ηρωική ανάταση). Έτσι, η συνάντηση του θεατή με το μοτίβο του θανάτου δεν εμφανίζεται ως καθολικό ψυχικό σχήμα, αλλά ως πολιτισμικά διαμεσολαβημένη εμπειρία που εντάσσεται σε σημασιολογικές δεξαμενές εικόνων και χειρονομιών του φαντασιακού(Durand,1999,σ.51).

Μορφές του συλλογικού ασυνείδητου μπορούν να μεταφραστούν στο πρισμα του Durand. Πίσω απο την μορφή υπάρχει μία συμβολική λογική που τις διαμόρφωσε. Άρα οι μορφές του Jung δεν είναι καθολικές προδιαθέσεις αλλά σημασιολογικές δεξαμενές που παίρνουν διαφορετικές μορφές ανά εποχή. Υπό αυτή την οπτική τα γιουνγκικά αρχέτυπα τοποθετούνται στη φαντασιακή δομή του Durand. Συνεχίζοντας την ανάλυση, οι στωικοί με την επιδίωξη της απάθειας εκφράζουν μία αρχετυπική μορφή που ο Γιούνγκ θα απέδιδε στο αρχέτυπο του σοφού γέροντα. Χαρακτηριστικά που αποδίδουν το αρχέτυπο αυτό περιλαμβάνουν το σώμα σε ισορροπία, η ψυχική στάση ως ακίνητος βράχος απέναντι στις δυνάμεις του χάους. Πρόκειται για μορφή αυτορρύθμισης της ψυχής που συνδέεται με την αναζήτηση του εσωτερικού κέντρου στο συλλογικό φαντασιακό. Ο Kant εκφράζει με το καθήκον την αρχετυπική φιγούρα του πατέρα-νομοθέτη που ο Durand περιέγραψε ως προβολή του αρχέτυπου του πατρός στο επίπεδο του ψυχικού συμβολισμού. Το σώμα ορθώνεται πειθαρχημένο, η μορφή του Νόμου προβάλλεται ως υπερπροσωπική τάξη,δηλαδή ως μία υπερβατική εικόνα της φαντασίας. Σε όλες τις περιπτώσεις η φιλοσοφία δεν εκφράζει μόνο λογικά επιχειρήματα, αλλά δίνει μορφή σε αρχετυπικές στάσεις που ενσαρκώνουν θεμελιώδη υπαρξιακά βιώματα όπως ο θάνατος, η εσωτερική αυτάρκεια, η καθολική τάξη. Οπότε όταν αναγνωρίζουμε σωματικο-συμβολικές στάσεις στη μορφο-σωματικότητα της άρθρωσης του έργου τέχνης, πιθανότατα αναδεικνύονται αρχετυπικές γνωστικές και συμπεριφορικές στάσεις της σωματικότητας μας.

Αυτές οι γνωστικές και συμπεριφορικές στάσεις μεταφράζονται ως φιλοσοφικά μοτίβα εξελίσσονται διότι ριζώνουν σε πολιτισμικά αρχέτυπα του συλλογικού ασυνείδητου δεν εμφανίζονται ποτέ αυτούσια αλλά ενσαρκώνονται σε συγκεκριμένα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Ο Durand υπογραμμίζει ότι τα αρχέτυπα είναι μορφές χωρίς περιεχόμενο οι οποίες γεμίζουν με διαφορετική ύλη ανάλογα με την εποχή. Στα έργα τέχνης, τα αρχέτυπα υποβόσκουν στη μορφο-σωματικότητα της καλλιτεχνικής άρθρωσης όπως στις κινήσεις, τις στάσεις, τις συμβολικές δομές που αγγίζουν το σώμα και τη φαντασία του θεατή.

Έτσι, η τέχνη λειτουργεί ως ζωντανό πεδίο όπου τα αρχετυπικά φιλοσοφικά μοτίβα ανανεώνονται, επενδύονται με νέο περιεχόμενο και διατηρούν την επικαιρότητα τους στον χρόνο.

5.1.2 Συναίσθημα και ήθος στη σύγχρονη φιλοσοφία

Συνεπώς, αναγνωρίζοντας τη δύναμη του συναισθήματος, η σύγχρονη φιλοσοφία αποτελεί ένα φιλοσοφικό μοτίβο που έδωσε νέα βαρύτητα στο συναίσθημα. Για παράδειγμα, η Nussbaum το προσδιόρισε ως νοητικές κρίσεις με αξιολογικό περιεχόμενο, ενώ ο Solomon ως τρόπους ύπαρξης που αντανακλούν δεσμεύσεις και αξίες. Τέλος, ο Levinas, υπερβαίνει αυτή την συζήτηση, προτείνοντας ότι το συναίσθημα δεν απλώς εμπεριέχει αξίες αλλά είναι το ίδιο το θεμέλιο της ηθικής. Επιπλέον, η Nussbaum αντιλαμβάνεται το συναίσθημα ως νοητικές κρίσεις με αξιολογικό περιεχόμενο. Η συγκίνηση δεν είναι απλή παρόρμηση αλλά μορφή κατανόησης του κόσμου. Ο Solomon αντίστοιχα το βλέπει ως τρόπους ύπαρξης, δηλαδή ως σταθερές μορφές με τις οποίες το Εγώ δεσμεύεται και αυτοπροσδιορίζεται. Οι δύο αυτές θέσεις είναι αλληλοσυμπληρούμενες. Το αξιολογικό περιεχόμενο της Nussbaum μπορεί να ειπωθεί ως το υπόβαθρο που οργανώνει του τρόπους ύπαρξης του Solomon.

Αντιστρόφως, οι τρόποι ύπαρξης παρέχουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο οι νοητικές κρίσεις καθίστανται σταθερές και βιώσιμες. Σε κάθε περίπτωση, το βάρος πέφτει στη μετουσίωση του συναισθήματος μέσα στο εγώ. Το συναίσθημα είναι δικό μου και γίνεται δική μου κρίση και ύπαρξη. Η προσέγγιση αυτή όσο και αν αναγνωρίζει την αξιακή διάσταση των συναισθημάτων διατηρεί έναν εγωκεντρικό ορίζοντα, όπου το ήθος θεμελιώνεται στον εαυτό του και στις δικές του δεσμεύσεις. Ο Levinas αντιθέτως ανατρέπει αυτή την οπτική θεωρώντας ότι το ήθος γεννιέται όχι από εσωτερικές κρίσεις αλλά από τη συνάντηση με το Άλλο (Levinas, 1961, σ.33,34). Η συγκίνηση που προκαλεί το πρόσωπο του Άλλου δεν επιβεβαιώνει τον εαυτό μας αλλά μας καλεί σε ευθύνη που μας υπερβαίνει. (Levinas, 1961, σ.198,199,200) Υπό το πρίσμα του Λεβίνας, το ήθος διαμορφώνεται ως σχέση, ως δέσμευση απέναντι στον άλλο άνθρωπο.

Έτσι, ενώ στη Nussbaum και τον Solomon η συγκίνηση μετατρέπεται σε αξία μέσω της εσωτερίκευσης στον Λεβίνας γίνεται ήθος μέσω της εξωτερίκευσης. Το εγώ αποκτά αξία

διότι λογοδοτεί για τον εαυτό του και για τον άλλον. Το πρόσωπο του άλλου δεν είναι απλώς μία γνωστική κατηγορία αλλά αρχετυπική εμπειρία της ετερότητας συγγενής με τη σκιά που μας φέρνει αντιμέτωπους με το ανοίκειο και με τον εαυτό μας. Όμως, ενώ στον Jung, η σκιά παραμένει απειλητική, στον Λεβίνας το αρχετυπικό αυτό βίωμα ανυψώνεται σε ηθικό θεμέλιο καθώς το Άλλο με κοιτάζει και με καλεί σε ευθύνη. Παράλληλα, η συγκίνηση που γεννά το πρόσωπο θυμίζει το αρχετυπικό σχήμα της Μεγάλης Μητέρας, δηλαδή την πρωταρχική φροντίδα-αγάπη και την άνευ όρων δέσμευση με το Άλλο το Ξενο. Έτσι, παρατηρούμε πως ένας φιλόσοφος δημιουργεί νέα φιλοσοφικά μοτίβα(π.χ την ευθύνης) που συνδυάζουν διαφορετικά αρχέτυπα. Ακόμη, η συγκρούση των φιλοσόφων εξίσου μπορεί να ειπωθεί και ως σύγκρουση αρχετυπικών μοτίβων που μετατρέπονται σε φιλοσοφικά μοτίβα.

Στην πρώτη περίπτωση ενεργοποιείται το αρχέτυπο του ήρωα και του σοφού κριτή, όπου το συναίσθημα μετουσιώνεται σε εσωτερική κρίση και αυτοκαθορισμό. Στη δεύτερη, το αρχέτυπο του Ξενου/άλλου και της Μητέρας καλεί την ευθύνη μας. Έτσι, η φιλοσοφική συζήτηση αποκαλύπτει βαθύτερες αρχετυπικές εντάσεις ανάμεσα στο εγωκεντρικό και ετεροκεντρικό θεμέλιο του ήθους. (ο όρος εγωκεντρικός χρησιμοποιείται με τη τεχνική και επιστημονική σημασία/ ως εστίαση στο ρόλο του εγώ.)

5.1.3 Η τέχνη ως καλλιέργια συναισθηματικού ήθους

Η τέχνη λειτουργεί ως πεδίο όπου η συγκίνηση αποκτά παιδευτική ισχύ καλλιεργώντας ήθος. Όπως δείχνει το κεφάλαιο 5, η συγκίνηση μετατρέπεται σε παιδευτική εμπειρία μόνο όταν δεν μένει στιγμιαία αντίδραση αλλά εκαθιδρύεται στο Εγώ ως στάση. Τα κριτήρια της έντασης και της διάρκειας εξασφαλίζουν αυτόν τον μετασχηματισμό. Επειδή η ένταση φορτίζει το βίωμα με υπαρξιακό βάρος, η διάρκεια το επαναφέρει στη μνήμη και το σταθεροποιεί. Το υπαρξιακό βάρος αρχικά εντοπίζεται διαισθητικά. Σε προ-αναστοχαστικό επίπεδο, το σώμα αποκρίνεται μέσω αυτόματων αντιδράσεων(καρδιακός ρυθμός, ρίγος, αίσθηση μικρότητας). Αυτές οι αισθήσεις δεν είναι ακόμη συναισθήματα αλλά πρωτογνωστικά σήματα. Στη συνέχεια, σε αναστοχαστικό επίπεδο, το Εγώ ενεργοποιεί γνωστικές

και συμπεριφορικές διαδικασίες. Η εμπειρία μεταφράζεται σε γλωσσικό ή συμβολικό σχήμα, συνδέεται με προηγούμενες μνήμες και εντάσσεται σε πλέγμα αξιών. Έτσι, η διαίσθηση μετατρέπεται από το απλό αισθητηριακό βίωμα σε νοηματοδοτημένη στάση. Η προθεσιακότητα του σώματος μεσολαβεί στη νοηματοδότηση και διαμορφώνει τα τελετουργικά μέσα εκφράζονται συναισθηματικές καταστάσεις. Για παράδειγμα η ταπείνωση εκφράζεται μέσα από το χαμήλωμα του βλέμματος, τη γονυκλισία και τη σιωπή. Η θεσμική κατοχύρωση της δεν ήταν αφηρημένη αλλά στηρίχθηκε σε συγκεκριμένα κανονιστικά κείμενα όπως πχ το *Ordo Romanus, De Sacramentis*, στην κατηγορία του Κυριλλου (4ος αι) , η Πατρολογία του Μιγνέ κ.α.) Οι πρακτικές αυτές επαναλαμβάνοντας εξασφαλίζοντας τη διάρκεια του βιώματος. Ενώ η ίδια η στάση του σώματος , βιωμένη με το βάρος της ταπείνωσης προσέδιδε ένταση. Η συμβολική αντιστοίχιση Θεού- ανθρώπου ενσαρκωμένη σωματικά ,μετασηματίζει το ήθος της υποταγής (Durand,1999,σ.123).Ο μετασηματισμός εμφανίζεται κατά Durand ως συμβολική μορφή, δηλαδή ως δυναμικό σχήμα της φαντασιακής δομής. Το περιεχόμενο αποκτάται μέσα σε συγκεκριμένα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα.

Για παράδειγμα στο έργο του Βασιλικού, η σημασιολογική δεξαμενή διαμορφώνει τη κενή μορφή αποκτώντας περιεχόμενο μέσω της σωματικο-συμβολικότητας. Η στατικότητα, η συμμετρία και η χρωματική ηρεμία επενδύουν την σιωπή με νόημα ύπαρξης. Αυτή η διαδικασία αντιστοιχεί στη γιουγκιανή εξέλιξη του αρχέτυπου όπου το κενό σχήμα πραγματώνεται συμβολικά. Η παρουσία λειτουργεί ως αγκυροβόλιο που προσδίδει γαλήνη(εσωτερική αναστολή, στιγμιαία υπερβατικότητα) και διάρκεια (επιστροφή στη μνήμη του βιώματος). Έτσι, η συγκίνηση αποκτά παιδευτική ισχύ και μετατρέπεται σε ήθος εσωτερικότητας. Η λειτουργία αυτή παραλληλίζεται με τη συγκίνηση που προκαλεί το πρόσωπο του Άλλου που το δεσμεύει προ-αναστοχαστικά και το εγώ του χάνει το κάθεστος της αυτάρκειας του, όχι όμως της αυτονομίας του διότι υπάρχει η αίσθηση του εγώ. Κατά αυτή τη σχέση η τέχνη δεν παραμένει ιδιωτική εμπειρία αλλά μία εμπειρία που αποκτά κανονιστικό χαρακτήρα μέσω της σχεσιακότητας της.

Για παράδειγμα στη μεσαιωνική τέχνη όπως αναφέραμε η επίδραση του δέους δεν είναι απλή εντύπωση. Μέσω της σωματικής προθεσιακότητας και της θεσμικής κατοχύρωσης μετασηματίζεται σε ήθος ταπείνωσης. Το <<θεσμικό>> της τέχνης δε σημαίνει απλώς

εξουσιαστική επιβολή αλλά τυποποίηση σωματικών στάσεων μέσω πρακτικών που οργανώθηκαν από την Εκκλησία. Η λειτουργική ρύθμιση του σώματος, η κατήχηση, η εικονογραφία που απεικόνιζε τους αγίους σε στάση ταπείνωσης. Μέσα από την επανάληψη αυτών των πρακτικών η συγκίνηση του δέους αποκτά διάρκεια και η σωματική πράξη ενσταλάζει το περιεχόμενο της ταπείνωσης στο συλλογικό σώμα. Έτσι, το θεσμικό της τέχνης εισχωρεί στο ηθικό διότι η συγκίνηση δεν βιώνεται πλέον ατομικά αλλά ως κανονισμένη στάση ευθύνης απέναντι στο Άλλο που εδώ φέρει τη μορφή του Θείου.

Αυτή η κανονιστικότητα δεν περιορίζεται στο γνωστικο-συμπεριφορικό επίπεδο αλλά ανυψώνεται στο πνευματικό και θεμελιώνει ένα εσωτερικό κέντρο ύπαρξης (Levinas,1961,σ.101, Taylor,1989,σ.25-26). Η πνευματική στάση δεν είναι αφηρημένη αλλά είναι το σημείο που η εμπειρία της συγκίνησης μετασχηματίζεται σε φιλοσοφική τοποθέτηση ζωής. Συνεπώς, η τέχνη δεν περιορίζεται στην αισθητική εμπειρία αλλά μετουσιώνεται σε ηθική ευθύνη μέσω της συγκίνησης (Dewey,1934,σ.35-38, Nussbaum,2001,σ.19-23). Η αναλογία με το Λεβίνα δεν είναι απλή παραλληλία αλλά εμπάθυνση (Levinas,1961,σ.68). Στο μεσαιωνικό παράδειγμα η συγκίνηση γίνεται ευθύνη ταπείνωσης ενώ στον Βασιλικό ευθύνη εσωτερικότητας. Το << Θείο >> με βάση τον Λεβίνας, δεν πρέπει να νοηθεί ως ο θεός ενός δόγματος αλλά ως το απείρο και ανεμήνευτο Άλλο που εγκαθιστά το εγώ σε σχέση ευθυνης.

Επομένως, το Θείο δεν είναι έξω από την ύπαρξη αλλά το εντός της που ξεπερνά κάθε κατηγορία ύπαρξης. Η τέχνη κινητοποιώντας τη σύγκληση αποκαλύπτει αυτή ακριβώς τη δομή. Δηλαδή το Εγώ μπορεί να καλλιεργεί ήθος επειδή δεσμεύεται από κάτι που το υπερβαίνει και το υποχρεώνει. Σε αυτό το πλαίσιο, η παρόρμηση λειτουργεί ως πρώτο κριτήριο της υπέρβασης του εγώ, καθώς το σώμα κινείται πριν από κάθε σκέψη. Ωστόσο, η υπέρβαση δεν ταυτίζεται με την παρορμηση. Συντελείται όταν η παρόρμηση μετασχηματίζεται σε επίδραση με προθεσιακότητα, δηλαδή όταν η σωματική ώθηση αποκτά κατεύθυνση νοήματος και καθίσταται δεσμευτική σχέση ευθύνης. Η ευθύνη αυτή δεν είναι αφηρημένη αλλά ριζώνει στο γεγονός ότι η προ-αντίληψη μου, η επιθυμία μου, η πρόθεση μου και το κίνητρο μου διαμορφώνουν την προθεσιακότητα μου απέναντι στο Άλλο Εγώ.

Καθώς οι παράμετροι αυτοί εσωτερικεύονται και εξωτερικεύονται από το εγώ, η συμπεριφορά μου προς τον Άλλον δεν μπορεί παρά να αντανακλά αυτή την δέσμευση,

καθιστώντας την σχέση αναπόφευκτα ηθική. Επομένως, το συναίσθημα αυτο είναι που θέτει τη βάση για να δομηθεί η προθεσιακότητα. Συμπερασματικά, μέσα από την προ-αναστοχαστική παρόρμηση η επίδραση και τη γνωσιακή μετουσίωση σε αξία, το συναίσθημα καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο το Εγώ στρέφεται προς τον κόσμο και τον Άλλον, μετατρέποντας την κίνηση σε δεσμευτική στάση. Η στάση αυτή παύει να είναι ιδιωτική όταν ενσωματώνεται σε συλλογικά σχήματα. Τότε η συγκίνηση θεσμοθετείται. Η θεσμοθέτηση πραγματοποιείται αφενός μέσα από την επανάληψη η οποία σταθεροποιεί την επίδραση στη μνήμη και το καθιστά επαναλήψιμο, αφετέρου μέσα από τη συμβολική κωδικοποίηση, όταν το συναίσθημα αποκτά μορφή σε εικόνες, τελετουργίες και μύθους που το επαναπλαισιώνουν και τέλος μέσα από την κανονιστική επιβολή μέσω κειμένων και θεσμών που κατοχυρώνουν την εγκυρότητα της στάσης (Berger and Luckmann, 1966, σ.72,73, Connerton, 1989, σ.3,10).

Στο σημείο αυτό, η συγκίνηση μετατρέπεται σε αξιακό κώδικα (Foucault, 1977, σ.170-171). Το εγώ δεν εκφράζει απλώς το παθος του αλλά συμμορφώνεται με ένα μοτίβο που αναγνωρίζεται κοινωνικά ως ήθος. Έτσι, η προθεσιακότητα του σώματος δεν είναι ποτέ ατομικά ουδέτερη. Είναι αποτέλεσμα παιδευτικής ισχύος του συναισθήματος, το οποίο απο παρόρμηση αναδύεται ως κανονιστική ευθύνη (Ponty, 2005, σ.162).

5.1.4 Το συναίσθημα ως παρόρμηση και φορέας αξιών

Το συναίσθημα όπως αναδεικνύεται στο παρόν πλαίσιο, διαθέτει δύο διακριτές αλλά αλληλένδετες όψεις. Αφενός λειτουργεί ως παρόρμηση δηλαδή προ-αναστοχαστικό γνωστικό ερέθισμα που κινητοποιεί το σώμα προς μια αντίδραση. Αφετέρου ως φορέας αξιών εφόσον ενσωματώνεται σε πολιτισμικά σχήματα και αρχέτυπα που αποκτούν διαχρονική ισχύ. Η υπέρβαση συντελείται ακριβώς όταν η παρόρμηση δεν εξαντλείται σε εσωτερική κίνηση του εγώ αλλά το μετατοπίζει προς ένα άλλο Εγώ που δεν είναι αντικείμενο γνώσης ή επιθυμίας απλώς αλλά με δεσμεύει. Η κίνηση αυτή είναι δεσμευτική επειδή η επίδραση που γεννιέται στη συνάντηση με το άλλο δεν παραμένει ιδιωτική συγκίνηση αλλά επιβάλλεται ως ευθύνη, ως ηθική σχέση που θεμελιώνει το εγώ. Αν η συνάντηση με το άλλο επιβάλλεται ως ευθύνη, τότε στην περίπτωση του έργου τέχνης η ευθύνη δεν χάνεται αλλά επιστρέφει στην

προθεσιακότητα μου. Το έργο δεν είναι πρόσωπο, αλλά λειτουργεί ως συμβολική παρουσία που κινητοποιεί συναισθηματικά και αναγκάζει το εγώ να τοποθετηθεί. Έτσι, η ευθύνη δεν αφορά το ίδιο το έργο αλλά τον τρόπο με τον οποίο εγώ συγκροτώ τη στάση μου απέναντι σ'αυτό.

Η τέχνη επομένως καθιστά ορατό το πως η προθεσιακότητα μου γίνεται δεσμευτική διότι η επίδραση που προκαλείται από το έργο σταθεροποιείται σε ήθος, το οποίο με δεσμεύει στον εαυτό μου και στον άλλον που μετέχει στο ίδιο πολιτισμικό πλαίσιο. Έτσι, αν το έργο βιωθεί ως απειλητικό, η εμπειρία δεν αίρει αλλά ενισχύει τη δεσμευτικότητα της στάσης. Η επίδραση του φόβου αποκαλύπτει ότι η προθεσιακότητα μου τοποθετεί το έργο ως απειλή. Η ευθύνη, συνεπώς δεν ανήκει στο έργο καθαυτό αλλά σε εμένα που το προσλαμβάνω με αυτόν τον τρόπο. Το γεγονός ότι το εγώ αναγνωρίζει την απειλή δείχνει ότι η ευθύνη επιστρέφει στη δική μου προθεσιακότητα και κατ'επέκταση της αξιολόγησης της. Ακόμα και αν η στάση μου απέναντι στο έργο είναι άρνηση,αποφυγή,προσβολή είναι ήδη κανονισμένο από τις εσωτερικευμένες αξίες και διαθέσεις μου. Έτσι, ακόμα και η αρνητική πρόσληψη του έργου θεσμοθετείται ως ευθύνη, καθώς φανερώνει το ήθος και την κρίση που το εγώ φέρει απέναντι στον κόσμο αλλά και την ευθύνη να υπάρξει θετική ανταπόδοση στο Άλλο.

Ειδικότερα, η αρνητική πρόσληψη δεν αποκτά θεσμικό βάρος αυτόματα. Θεσμοθετείται υπό συγκεκριμένες προϋποθέσεις που αναφέραμε ήδη παραπάνω όπως η επανάληψη, η συμβολική κωδικοποίηση σε εικόνες ή αφηγήσεις, η κατοχύρωση της από θεσμικά κείμενα και πρακτικές και κυρίως η κοινωνική αναπαραγωγή, δηλαδή η αποδοχή και η διαδοχή της από την κοινότητα. Τότε η ιδιωτική εμπειρία αποκτά μεγάλη πιθανότητα να μετατραπεί σε συλλογικά αναγνωρισμένο ήθος. Επομένως, η παρόρμηση ως συναίσθημα εκδηλώνεται πρωταρχικά στο επίπεδο της επίδρασης. Δηλαδή σε μία άμεση σωματική ψυχική αντίδραση που λειτουργεί στο μεταίχματικό σημείο ανάμεσα στο γνωστικό και στο γνωσιακό και φέρει το προσωπικό φορέα αξιών που δημιουργήθηκε μέσα σε πολιτισμικά και κοινωνικά πλαίσια.

Η επίδραση δεν είναι απλώς παρόρμηση αλλά η μορφή που παίρνει όταν η προθεσιακότητα του σώματος αρχίζει να κατευθύνει την παρόρμηση σε έναν υποκειμενικό ορίζοντα νοήματος. Σε αυτό το στάδιο το γνωστικό και το γνωσιακό τέμνονται ως προ-αντίληψη: Το συναίσθημα, στο επίπεδο του γνωστικού, παράγει σωματική αντίδραση. Στο

επίπεδο του γνωσιακού, το συναίσθημα αποκτά προσδοκία συγκεκριμένης συμπεριφορικότητας π.χ τιμωρία. Το συναίσθημα λοιπόν κινεί το σώμα και καθορίζει τη στάση του απέναντι στον κόσμο, ενώ η προθεσιακότητα λειτουργεί ως μηχανισμός που μεταφράζει το αισθητικό ερέθισμα σε σωματική και ψυχική αντίδραση με εν δυνάμει αξιακή διάσταση. Ως φορέας αξιών, το συναίσθημα ολοκληρώνει τον μετασχηματισμό του σε γνωσιακό προϊόν που ενσωματώνεται σε πολιτισμικά μοτίβα και αρχέτυπα που μεταδίδονται και επαναδιατυπώνονται διαχρονικά. Έτσι, το αρχέτυπο του ήρωα δεν είναι απλώς μια αφήγηση περιπέτειας αλλά φορέας της αξίας του θάρρους και της αυτοθυσίας. Το αρχέτυπο της μητέρας ενσαρκώνει τη στοργή. Το αρχέτυπο του μάρτυρα εκφράζει την πίστη και την αντοχή στον πόνο. Μέσα από αυτά τα σχήματα, το συναίσθημα παύει να είναι παροδικό βίωμα και καθίσταται σταθερό σημείο αναφοράς.

Η διαλεκτική μεταξύ επίδρασης και ήθους είναι λοιπόν κρίσιμη, διότι επιτρέπει τον μετασχηματισμό της ατομικής συγκίνησης σε συλλογικό σχήμα που διαμορφώνει αξίες και κατευθύνει κοινωνικές πρακτικές. Αυτό σημαίνει ότι το αποτέλεσμα της αισθητικής εμπειρίας δεν παραμένει στο επίπεδο μιας προσωπικής συγκίνησης αλλά ανατροφοδοτεί το εγώ συμβάλλοντας στη συγκρότηση ενός πολιτισμικά κοινόχρηστου ήθους. Σε αυτό το σημείο το εργαλείο A-A-K δείχνει που το βλέμμα προσκολλάται ή αποπροσκολλάται από ένα ερέθισμα (π.χ σε ένα έργο τέχνης) αποτελώντας ένδειξη του τρόπου με τον οποίο η συγκίνηση σταθεροποιείται ή αποσταθεροποιείται με βάση την προτεραιότητα που δίνει το υποκείμενο στο οπτικό πεδίο. Για παράδειγμα, αν το βλέμμα εστιάζει πρώτα στο φόντο και μετά στο πρόσωπο αυτό συνιστά συγκεκριμένη προθεσιακότητα του εγώ, διότι ένα άλλο υποκείμενο θα μπορούσε να εστιάζει αλλού. Έτσι το A-A-K δεν καταγράφει μόνο γνωστικές διεργασίες αλλά αποκαλύπτει την ενσώματη και αξιακή διάσταση της πρόσληψης. Με άλλα λόγια, την Κατεύθυνση με την οποία η συγκίνηση ενσωματώνεται σε προθεσιακότητα και τελικά σε ήθος.

Στη φαινομενολογία του Λεβίνα η συγκίνηση αποκτά ήθος και δεσμεύει το εγώ λεκτικά και ενσώματα (Levinas, 1991, σ.6,69,70,76,100). Έτσι, στη δική μας εργασία η επίδραση δεν μπορεί να διαχωριστεί εύκολα από την αξία και επηρεάζει την προθεσιακότητα. Το σώμα συμπληρώνει τη γλώσσα ως πρωταρχικός φορέας προθεσιακότητας ενώ η γλώσσα επιβεβαιώνει ή απορρίπτει αυτό που το σώμα έχει ήδη εκφράσει ως δεσμευτική στάση.

Κατ'αυτη τη φαινομενολογική ανάγνωση το εγώ δίνει περιεχόμενο σε μια προθεσιακοτητα που το προσωπο του αλλου προσφέρει ως <<κενο>> κάλεσμα.

5.1.5 Η ανατροφοδότηση της αισθητικής εμπειρίας και η εδραίωση ήθους

Η ολοκλήρωση του κύκλου της αισθητικής εμπειρίας πραγματοποιείται μέσω του συναισθηματος που ανατροφοδοτεί την εμπειρία του εγώ. Το συναίσθημα αναδύεται ως αποτέλεσμα που δεν εξαντλείται στη στιγμή της αισθητικής εμπειρίας, αλλά επανέρχεται στο υποκείμενο, το αναδιαμορφώνει και το εξοπλίζει με νέα αξιακα σχήματα, στασεις, διαθέσεις. Έτσι, η συγκίνηση δεν είναι μία παροδική εντύπωση αλλά διαδικασία μεταμόρφωσης του ίδιου του εγώ. Η ανατροφοδότηση αυτή καθίσταται ισχυρότερη όταν υπάρχει επαναληψιμότητα. Όταν τα ίδια συναισθηματικά μοτίβα ενεργοποιούνται ξανά και ξανά μέσα από διαφορετικά έργα και εμπειρίες. Η επαναληψιμότητα οδηγεί σε αρχετυπική σταθεροποίηση δηλαδή σε εδραίωση μορφών που αποκτούν διαχρονικό χαρακτήρα. Έτσι, η εμπειρία του δέους στον μεσαιωνικό καθεδρικό ναό, η εμπειρία της υπέρβασης στον Ροθκο δεν παραμένουν μεμονωμένα βιώματα αλλά συμβάλλουν στη συγκρότηση αρχέτυπων που συνδέονται με αξίες όπως πίστη,εσωτερικότητα και υπέρβαση.

Με αυτό τον τρόπο, το προσωπικό βίωμα μετατρέπεται σε πολιτισμικό ήθος. Η αισθητική εμπειρία ,μέσω της ανατροφοδότησης ξεπερνά τα ορια ατομικού και αποκτά κοινωνική και ιστορική διάσταση. Το αποτέλεσμα λειτουργεί έτσι ως το κρίσιμο στάδιο στο οποίο η επίδραση γίνεται ήθος και το ήθος μεσα απο τη συλλογική του διάχυση επιστρέφει στο εγώ ως εσωτερικευμένη στάση.

6.1 Συμπεράσματα, συζήτηση και όρια

Στις επικρατέστερες προσεγγίσεις τις αισθητικής, το αντικείμενο εστίασης είναι η ομορφιά, η ασχήμια και η αίσθηση ως φαινόμενο. Το συναίσθημα, η συγκίνηση και το ήθος αποτελούν τριτεύοντα πεδία ανάλυσης που διαμορφώνουν την αισθητική ως φιλοσοφικό πεδίο. Στην παρούσα εργασία η αισθητική προσεγγίζεται ως μία περιγραφική διαδικασία που

η ιδέα, η ερμηνεία και η παραγωγή στάσης και αξίας προκύπτει από συνθήκες γνωστικές, συμπεριφορικές όπου φιλτράρονται αισθητηριακά ώστε να αποδίδουν στο παρόν ή στη διάρκεια του χρόνου αντίκρουσμα που δομεί τόσο γλωσσικά όσο και εμπειρικά την αντίληψη του συναισθήματος. Το αντίκρουσμα μελετάται ως μία περιγραφική ροή η οποία ενδεχομένως να βοηθήσει στον εντοπισμό του μηχανισμού που διαφοροποιεί ένα αντίκρουσμα έναντι ενός άλλου αντικρύσματος. Το επιχείρημα ανάδειξης ενός τέτοιου μηχανισμού αναγνωρίζει τη μοναδικότητα της τέχνης ως ερέθισμα και ως δημιουργική διαδικασία η οποία εσωτερικεύεται βιωματικά, γνωστικά και συλλογιστικά.

Η εικόνα υπο ποια συνθήκη καθίσταται αναπαραστασιμότητα; μορφή; συνθήκη; αρχετυπο; Από τη μία, η ερμηνευτική θεωρία και η φαινομενολογία ασχολούνται με το αντίκρουσμα που αναδεικνύεται είτε από τη σωματικότητα μας είτε από την αξιολόγησή μας. Από την άλλη, η affect θεωρία, η νευροαισθητική και οι ψυχαναλυτικές θεωρίες επιχειρούν είτε να ποσοτικοποιήσουν την επίδραση αυτή βάση αποτελεσμάτων παραλείποντας τη διαδικασία που σταθεροποιεί ή αποσταθεροποιεί το τελικό αποτέλεσμα ή να αντιστοιχήσουν τις επιδράσεις σε προδιαθέσεις που διαμορφώθηκαν από συγκεκριμένα πλαίσια. Στόχος δεν είναι η απόδειξη ανωτερότητας ή κατωτερότητας κάποιας θεωρίας αλλά η συνθετικότητα τους σε ένα ενιαίο εργαλείο αλληλεπίδρασης το οποίο μπορεί να προσφέρει μία αναλυτικότερη περιγραφή της ανθρώπινης εμπειρίας χωρίς να χρειάζεται να πλαισιωθεί από οποιαδήποτε θεωρία αυστηρά. Έτσι, το έργο τέχνης αντιμετωπίζεται ως ένας καθρέφτης του εγώ μας μέσα από το πλαίσιο που μας δίνει ο καλλιτέχνης, το οποίο είναι μία μοναδική συνθήκη για το θεατή.

Η συζήτηση μετατοπίζεται στην μοναδική και όχι ξεχωριστή εμπειρία που προσφέρει το έργο τέχνης υπο μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή ή περίοδο. Σε διάλογο με τη θεωρία του Aesthetic Exceptionalism όπου το έργο τέχνης αντιμετωπίζεται ως μη ξεχωριστό διότι η οπτική διεργασία λειτουργεί μηχανικά το ίδιο, η συναισθηματική απόκριση, συγκίνηση και η αποκλιση ή συγκλίση αντιστοιχίας της γλώσσας του έργου τέχνης με την αισθητηριακή πραγματικότητα δεν είναι εξίσου ένα σημαντικό κριτήριο; Αν και η εξουσία του βλέμματος είναι σημαντική στη διαμόρφωση της αισθητικής μας αντίληψης τόσο σημαντική είναι η επίγνωση και η αποκωδικοποίηση του ώστε να αποφευχθεί η τυραννία του βλέμματος. Ακόμη, η εξερεύνηση του βλέμματος και των αισθήσεων γενικότερα μέσω αναστοχαστικότητας ανοίγει νέους ορίζοντες όπου το βλέμμα δεν στοχεύει στην επιβολή αλλά στη συμφιλίωση.

Και εφόσον εντοπιστεί δεν πρέπει να ενδυναμωθεί; Η εικόνα όπως αναδύεται προ-αναστοχαστικά δεν αποκτά πρόθεση επιβολής. Καθώς αναδύεται καθίσταται απλώς μια σημασιολογική δεξαμενή όπου η προθεσιακότητα του σώματος σε συνδυασμό με τη νοηματοδότηση του συλλογισμού αναδεικνύει την ποιοτική αρθρωση της σκέψης και του συναισθήματος πριν την πράξη ή και αντίστροφα.

Η ποιοτική άρθρωση μπορεί να έχει κανονιστικό, αξιολογικό χαρακτήρα ή αν όχι χαρακτηρα αντίκτυπο. Έτσι, το συναίσθημα σε σχέση με την εικόνα εκτιμάται ως προβλεπτικό ή μη προβλεπτικό μοτίβο ανάλογα αν αναδύεται ως αρχετυπο, μορφή, αναπαράσταση. Η συνειρμική σκέψη ως εσωτερίκευση του ερεθίσματος και η εξερεύνηση του κοινωνικοπολιτισμικού πλαισίου βοηθά στην ανίχνευση αλληλεπίδρασης του Εγώ και με το Άλλο ως πλαίσιο εποχής, πρόσωπο κλπ που καθιστά μία συνθήκη η οποία σε βάθος χρόνου μπορεί να αποκτήσει προβλεπτικό χαρακτήρα. Κατ'επέκταση η περιγραφή της διαδικασίας της αισθητικής εμπειρίας ενδεχομένως να βοηθά να εντοπίζει τις συνθήκες που αναδεικνύουν μέσω των αντιστοιχιών της εικόνας και του συναισθήματος τον αντίκρουσμα ένος έργου ή ερεθισμα στη συγκεκριμένη χρονική συνθήκη που αναδεικνύει αν όχι το εγγενώς χαρακτήρα του έργου το κοινωνικό του κατασκευάσμα.

Ας πούμε η μεσαιωνική τέχνη δεν έχει εγγενώς κανονιστικό χαρακτήρα, παρόλα αυτά κοινωνικά και πολιτικά η χρήση του προσδιόρισε την κοινωνική του έκφραση όχι όμως τη ταυτότητα του ως έργο. Το ίδιο συμβαίνει και με τα υπολοιπα έργα τέχνης ως κοινωνικές ή υποκειμενικές εκφράσεις όχι ταυτότητες. Οπότε το *qualia* είναι το αποτέλεσμα της εσωτερίκευσης της αισθητικής εμπειρίας που μας δίνει το εσωτερικό αντίκρουσμα και πως περιγράφεται ως διαδικασία. Η περιγραφή όμως αποτελεί παραλληλα και μία εξωτερίκευση που συνεισφέρει στο κοινωνικό και πολιτισμικό διάλογο.

Πότε όμως το *qualia* αντιστοιχεί σε προβολή και πότε σε εσωτερίκευση; Η εργασία δεν το απαντά το ερώτημα αυτό. Επίσης η ασυμφωνία μεταξύ γλωσσικής δομής και βιωματικής εμπειρίας της εικόνας δεν χαρτογραφείται επαρκώς ώστε να αποδοθούν περιορισμοί στο εργαλείο και τι νέες θέσεις μπορεί να αναδείξει. Όμως προσδοκεί να το εξερευνήσει σε μετέπειτα έρευνες. Γιατί είναι σημαντική η χαρτογράφηση της αισθητικής διαδικασίας; Διότι διαχωρίζει χωρίς να απομονώνει την ροή της εμπειρίας από την ερμηνεία, τη συναισθηματική νοηματοδότηση και την ηθική της διάσταση. Ο διαχωρισμός βοηθά στην εξερεύνηση της

μετατόπισης του συλλογισμού και της προθεσιακότητας μελετώντας που, πως και πότε αναδύεται μία προθεση-κρίση ως προσδοκία, επιθυμία, προ-αντίληψη σε σχέση με ένα ερέθισμα. Η υποκειμενικότητα δεν είναι απλώς σχετικιστική, σκεπτικιστική, ψυχολογική, δηλαδή δεν υπάγεται σε αιτιότητες αυτοαναφορικότητας αλλά αναδύεται και μετατοπίζεται από την Αντίληψη, Ανασύσταση και Κατεύθυνση της εμπειρίας σε σχεσιακή συνάρτηση με το Άλλο. Ο Λεβίνας το Άλλο το ορίζει ως μία οντότητα που δεν περιγράφεται λεκτικά χωρίς να κατανοείται η ουσία του.

Αν και ο ισχυρισμός ότι δεν κατανοείται πλήρως ο Άλλος ισχύει, ωστόσο κατανοείται η συνθήκη που αλληλεπιδρούμε και η ουσία μετασχηματίζεται στη διαδικασία όχι στο Πρόσωπο. Κατ'αυτόν τον τρόπο καθίσταται περισσότερο σαφής η συνθήκη που επηρεάζει το αποτέλεσμα της αισθητικής εμπειρίας. Έτσι, τα διαφορετικά στοιχεία περιγραφής λειτουργούν είτε ως ερμηνευτικά είτε ως παραγωγικά τεκμήρια που στη ροή της εμπειρίας μπορούν να παράγουν ή να αναδείξουν συνθήκες που διαμορφώνονται μέσα από την εμπειρία και τη συγκίνηση που επηρεάζουν την ηθική μας στάση χωρίς ψυχολογισμούς.

Παρόλα αυτά, θα είχε ενδιαφέρον να χρησιμοποιηθεί η ευελιξία του εργαλείου ως χαρτογράφηση στη μετάβαση της αισθητηριακής εμπειρίας και πως επηρεάζει προθεσιακότητες όπως το βλέμμα σε διαφορετικές χρονικότητες και κοινά.

Βιβλιογραφία:

Antoninka(2009)Without Measure: Marion's Apophatic-Virtue Phenomenology of Iconic Love

Arnheim(1969)Visual Thinking, university of California press

Arnheim(1954)Art and Visual Perception, university of Chicago, Berkeley and Los Angeles press,1969

Assmann(2011) Cultural memory and early civilization, Cambridge university press

Beck(2010) Cognitive Therapy of Anxiety Disorders Science and Practice, THE GUILFORD PRESS New York,London

Butler(1988)Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory

Butler(1993)Bodies that Matter,Routledge New York & London

Barthes(1977) Image Music Text, Essays selected and translated by Stephen Heath

Bergson(1991)Matter and Memory, ZONE BOOKS NEW YORK

Bloch(1986)The principle of hope,the MIT press

Bortolotti(2024) Imagination vs routines, Frontiers

Bertamini(2019)Symmetry preference in shapes, faces, flowers and landscapes,PeerJ

Belting(2004)Likeness and Presence:a history of image before the era of art,university Chicago press

Barrett(2017)How emotions are made, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, New York

Bellehumeur(2020) The relevance of Durand's anthropological framework of the imaginary, journal of anthropological and archaeological sciences, Saint-paul university,Ontario

Corinna M. Bauer(2017) Multimodal MR-imaging reveals large-scale structural and functional connectivity changes in profound early blindness

Contesi(2020) Carroll on the emotion of horror, Projection,The Journal for Movies and Mind

Connerton(1989)How societies remember,Cambridge university press

Chalmers(1996) The conscious mind, Oxford university press,New York,Oxford

Chave(1989)Subjects in abstraction,Yale University

Campbell(2004)The hero with the thousand faces, Princeton university press, Princeton and Oxford

Derrida(1978)Writing and difference,The University of Chicago Press

Dewey(1934)Art as experience,G.P Putnam's Sons Avenue,New York

Damasio(2004) The feeling of what happens,Harcourt brace and company, New York

Durand(1999) The anthropological structures of the imaginary, Sankey,Brisbane : Boombana Publishing

Descartes(2008) Meditations on First Philosophy with selections from objections and replies, Oxford world's classics, NY

Deridda(1976)Of grammatology,John Hopkins university,London

Friedenberg, J., & Silverman, G. (2008) Cognitive science: An introduction to the study of mind (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.

Fuchs(2004) Delusional Mood and Delusional Perception , A Phenomenological Analysis

Foucault(1977)Discipline and punishment,translated by Alan Sheridan,a division of random house inc,New York

Freud (1915) Repression.

Felman(2012)Bayesian models of perception,Rutgers university, New Brunswick

Girard(2014) Violence and the Sacred

Ghallagher(2008)The phenomenological mind, Routledge,New York

Setti,Frontiers in Psychology(2022) Spatial Memory and Blindness

Gombrich(1956)Art and Illusion,Bolligen series,Pantheon books

Gadamer(2004) Truth and Method, Sheed & Ward Ltd and the Continuum Publishing Group

Gombrich(1950) The story of Art,Phaidon publishers inc,Oxford university press, New york

[Gkoutzou\(2024\) Alexis Vasilikos-A dive into the artist's meditative process,insistrum magazine,UK](#)

[Gkoutzou\(2025\) This way traces never die: A poetry of decomposition, insistrum magazine,UK](#)

Heidegger(1962)Being and time translated by john macquarrie & edward robinson

Husserl, Edmund. 1982 [1913]. Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Trans. F. Kersten. The Hague: Nijhoff.

Iared (2016)The aesthetic experience of nature and hermeneutic phenomenology

James(1977)Principles of Psychology,Henry Holt and Company,NY

Jung(1954) The Archetypes of the Collective Unconscious, vol 9. edited and translated by Gerhard Adler

Johnstone(1999)The primacy of movement,Amsterdam philadelphia, John Benjamin's university press

Johnson(2017)Embodied mind, meaning reason, university Chicago press

Kant(1785) Groundwork for morals, Jonathan Bennett 2017

Kepes(1969)Language of Vision, Paul theobald and company

Koselleck(2004)Futures Past,Columbia university press

Kiiianlinna(2023) Aesthetic Judging as Interface,University of Helsinki

Kahneman(2011)Thinking,fast and slow,Farrar

Leder,(1990)The absent body, university of Chicago

Levinas(1961)Totality and infinity,Duquesne university press,Pittsburg,Pennsylvania

Levinas(1991)Otherwise than being,Kluwer academics publishers

Lakshmi(2023) Psychological effects of colour, Journal of biotechnology and bioinformatics research, scientific research and community

Luckman and Berger(1966)The social construction of reality, Penguin books

Louise d'Arzens(2016)The cambridge companion to medievalism,Cambridge university press

Massumi(2002)Parables for the virtual, Duke university press

Nancy(1991)The inoperative community,University of Minnesota Press Printed in ll .S.A.

Nussbaum(2001) Upheavals of Thought, Cambridge university press

Neisser(2014) Cognitive Psychology, Psychology Press is an imprint of the Taylor & Francis Group, an informa business,Taylor & Francis

NCERT(2025) Sensory, Attentional and Perceptual processes, National Council of education and research,New Delhi

Ponty(1968)The visible and the invisible,Northwestern university press,evanston

Ponty(2005)Phenomenology of Perception,Routledge,London and New York

Panofsky(1955)Meaning in the visual arts, Doubleday anchor books

Ricoeur(2004) Memory, History, Forgetting, translated by Kathleen Blamey and David

Reisenzein(2024)Measuring the intensity of emotions,Frontiers in psychology

Rosch(1978)Cognition and Categorisation, Jown Wiles and Sons,New York

Ramachadran(1999)The science of art, journal of Consciousness studies

Russell(1980)A circumplex model of affect, University of British Columbia,Vancouver, Canada

Schechner(1985) Between Theater and Anthropology, "Restoration of Behavior",Philadelphia. University of Pennsylvania Press

Slatman (2019) The Körper-Leib distinction. In G. Weiss, A. Murphy, & G. Salamon (Eds.), 50 Concepts for a Critical Phenomenology, Northwestern University Press.

Solomon(1993)The Passions,Hackett publishing company,USA

Shusterman(2008)Body Consciousness, a philosophy of mindfulness and somaesthetics,Cambridge University press

Tulving (1983)Elements of episodic memory. Oxford: Clarendon Press.

Taylor(1989)Sources of the self,Harvard university press

Verduyn(2014)Intensity and duration in negative emotions,national library of medicine

Weyl(1952)Symmetry,Princeton university press,London

Williams(2023) Affect, desire and interpretation,Springer

Warburg(1999)The renewal of Pagan antiquity, Getty research institute of history of art and the humanities, Los Angeles

Wofflin(1967) Baroque and the Renaissance, Cornell university press,New york

Zeki(1999) Inner Vision, Oxford university press inc New York