

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΑΡΙΑΔΝΗ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΔΑ
ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Τ Ο Μ Ο Σ
ΔΕΚΑΤΟΣ ΤΡΙΤΟΣ

ΡΕΘΥΜΝΟ 2007

Μεταξύ αισθητικής και ανθρωπολογίας. Μια σύντομη ιστορική επισκόπηση της έννοιας της δημιουργικότητας

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Β. ΠΡΩΙΜΟΣ

ΗΕΝΝΟΙΑ της δημιουργικότητας είναι θεμελιώδης για τις ανθρωπιστικές επιστήμες που μελετούν την τέχνη, όπως η αισθητική και η ιστορία της τέχνης. Ωστόσο συχνά τόσο η έννοια της δημιουργικότητας όσο και μια σειρά από συναφείς έννοιες όπως του ύφους, της μορφής, της παράδοσης και της πρωτοτυπίας, όταν μελετώνται ξεχωριστά από την ιστορία τους, λαμβάνονται ως δεδομένες και επηρεάζουν τη στάση των μελετητών των έργων τέχνης, διαμορφώνοντας, πολλές φορές, έναν ασυνείδητο ορίζοντα προσδοκιών (Glickman 1987, 168-185).¹ Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις, ιδιαίτερα στη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη που τα έργα τέχνης απαιτούν μια αναθεώρηση βασικών επιστημολογικών προκείμενων της ιστορίας της τέχνης και της αισθητικής, προκειμένου να προσεγγιστούν καταλλήλως. Ένα κλασικό παράδειγμα της παραπάνω διαπίστωσης συνιστά το διάσημο έργο του Marcel Duchamp, *Η κρήνη* του 1917 (de Duve 1989).² Η ανθρωπολογία όντας μια επιστήμη

1 Η αποσαφήνιση εννοιών όπως η δημιουργικότητα και η έρευνα των ικανών και αναγκαίων συνθηκών της δε θα πρέπει να γίνεται σε βάρος της ιστορικότητάς τους, του γεγονότος δηλαδή ότι ανεβαίνουν στο προσκήνιο της τέχνης για κάποιο διάστημα και μετά αποχωρούν. Το να ζητά κανείς, όπως ο Glickman, να συντηρήσει, πάση θυσία, την έννοια της δημιουργικότητας ακόμα και ως «εννοιακή δεξιότητα» αναφερόμενος μάλιστα στον Marcel Duchamp, έναν καλλιτέχνη που πολέμησε μέχρι εσχάτων τόσο τη δημιουργικότητα όσο και τη δεξιότητα, οδηγεί σε παρανοήσεις όχι μόνο του έργου του ίδιου του καλλιτέχνη αλλά και ενός σημαντικού μέρους της μοντέρνας ιστορικής πρωτοπορίας.

2 Στο κείμενο του Thierry de Duve επιχειρείται να θεματοποιηθούν οι πολλαπλές μεθοδολογικές επιπτώσεις που έχει το έργο του Marcel Duchamp στην κλασική θεώρηση της τέχνης με ιδιαίτερη αναφορά στον Immanuel Kant.

που είχε εξαρχής ως αντικείμενο τη μελέτη των ανθρώπινων πολιτισμών με ιδιαίτερη έμφαση στην ιστορία, λογική και στα όρια καθενός αλλά και στις σχέσεις μεταξύ τους, διαθέτει εκ των πραγμάτων την απαραίτητη απόσταση που χρειάζεται για να καταστήσει κανείς τις πλέον δεδομένες και αυτονόητες έννοιες στα πλαίσια του πολιτισμού του αντικείμενο επισταμένης έρευνας και μελέτης (Morphy 2005, 657). Μια τέτοια έννοια, σε μεγάλο βαθμό προφανής στον δυτικό πολιτισμό, είναι και αυτή της δημιουργικότητας.

Σε αντίθεση όμως με την εντύπωση που κανείς μπορεί να έχει ότι η δημιουργικότητα υπήρξε ανέκαθεν μια προφανής προκείμενη του δυτικού πολιτισμού, τα πράγματα δεν είναι ακριβώς έτσι. Στην πραγματικότητα, η έννοια της δημιουργικότητας κατέκτησε μια διανοητική υπεροχή ανάμεσα στις αξίες του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού σχετικά πρόσφατα, κατά τη διάρκεια του ρομαντισμού τού 19^{ου} αιώνα, ολοκληρώνοντας βέβαια μια διαδικασία σταδιακής «επώασης» από την Αναγέννηση και μετά (Tatarkiewicz 1980, 251-252). Από τους ρομαντικούς η δημιουργικότητα θεωρήθηκε ως η σπουδαιότερη ικανότητα που διαθέτει το ανθρώπινο ον και ως εκ τούτου συνδέθηκε με το νεωτερισμό, την αριστεία, την αξία και την πρωτοτυπία. Ακόμα και σήμερα η έννοια της δημιουργικότητας ως της δραστηριότητας που παράγει κάτι καινούργιο και αξιόλογο είτε στη βάση του παλιού είτε σε καμία παλιά βάση, διατηρεί τη φόρτιση με την οποία επενδύθηκε από τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό, στις περισσότερες καλλιτεχνικές εκδοχές του.

Φυσικά μια εξέταση της έννοιας της δημιουργικότητας δεν πρέπει να παραλείψει τη μακρά ιστορία της πριν τον ρομαντισμό και την Αναγέννηση: στον Όμηρο και στον Ησίοδο η δημιουργικότητα δε θεματοποιείται ρητά ως τέτοια αλλά γίνεται λόγος για την έμπνευση που κινεί τους ποιητές η οποία θεωρείται θείο δώρο. Τόσο στον πλατωνικό *Ίωνα* όσο και στην *Πολιτεία* επιβιώνει η άποψη αυτή της θείας έμπνευσης ως παράγοντα της δημιουργικότητας, παρά το γεγονός ότι εξετάζεται με μεγάλη καχυποψία (Πλάτων 2002, *Ίων* 533d-534c και Πλάτων 2002, *Πολιτεία* 597e). Στον πλατωνικό *Τίμαιο* έχουμε μια παράλληλη, κοσμική έννοια της δημιουργικότητας: ο Θεός-Δημιουργός βάζει σε τάξη την προϋπάρχουσα, άτακτη ύλη και έτσι γεννιέται ο κόσμος (Πλάτων 2003, 29e-30c). Αντίθετα με τον Πλάτωνα, ο νεοπλατωνιστής Αυγουστίνος θα υποστηρίξει, πολλούς αιώνες μετά, ότι ο Θεός δημιουργεί τον κόσμο εκ του μηδενός (Άγιος Αυγουστίνος 2003, 12^ο βιβλίο, παρ. 7.7-14). Η δημιουργία εκ του μηδενός θα αποτελέσει κατά τον Μεσαίωνα το πρότυπο δημιουργίας το οποίο όμως ήταν αποκλειστικότητα του Θεού. Η αρχαία άποψη για τη δημιουργικότητα ως μια ανεξιχνίαστη, μη ορθολογική δύναμη, συνδεδεμένη με το θείο, όχι μόνο επιβίωσε αλλά επίσης αξιοποιήθηκε καταλλήλως στα πιο λαμπρά κεφάλαια της αισθητικής, όπως για παράδειγμα στην τρίτη κριτική του Immanuel Kant: η ιδιοφυία είναι, σύμφωνα με τον Kant, το δώρο της φύσης στον πολιτισμό και η προέλευση του κανονιστικού πλαισίου της τέχνης (Kant

2002, 240-241). Οι ρομαντικοί αξιοποίησαν περαιτέρω την άποψη του Kant βλέποντας τη δημιουργικότητα ως τη μυστηριώδη έκφραση της εσωτερικότητας του καλλιτέχνη, ως το απόσταγμα μιας συγκεκριμένης, πνευματικής ή νοητικής ενδοσκόπησης ή ακόμα και ως το προϊόν της φαντασίας η οποία, κατά τους Benedetto Croce και Robin Collingwood, είναι αντίθετη στην εννοιολογική σκέψη (Beardsley 1989, 306-311). Σε κάθε περίπτωση, η τάση που δίνει έμφαση στην υποκειμενική ερμηνεία της δημιουργικότητας με αναφορά δηλαδή στον ατομικό, δημιουργικό νου, είχε ευρεία απήχηση πέρα από τους ρομαντικούς σε εντελώς διαφορετικούς μεταξύ τους συγγραφείς όπως ο John Dewey, ο Otto Rank, ο Henri Bergson και ο Charles Peirce.

Με δεδομένο ότι η ανθρωπολογία ως αυτόνομη κοινωνική επιστήμη γεννήθηκε τον 19^ο αιώνα, εν μέσω του ρομαντισμού, δεν είναι παράξενο που η δημιουργικότητα υπήρξε από νωρίς ανάμεσα στα θέματα που την απασχολούσαν. Ωστόσο για πολύ καιρό η έννοια της δημιουργικότητας εγκλωβίστηκε σε μια διαμάχη που αφορά στην προέλευσή της, ανάμεσα στην ατομική εμπειρία και στη συλλογική παράδοση ή ανάμεσα στην υποκειμενική και στην αντικειμενική προσέγγιση, αντίστοιχα. Η διαμάχη αφορά στο κατά πόσο η δημιουργικότητα είναι μια μυστηριώδης ατομική εμπειρία ή ένα λίγο ως πολύ ερμηνεύσιμο γεγονός, το οποίο κυρίως αφορά στην κοινότητα παρά στο μεμονωμένο άτομο.

Πολλοί ανθρωπολόγοι, ιδιαίτερα κατά τον εικοστό αιώνα, θεώρησαν ότι η καλλιτεχνική παράδοση σε μικρής κλίμακας, μη δυτικές κοινωνίες δεν αφήνει χώρο για δημιουργικότητα μια και το αίτημα για κοινωνική αναπαραγωγή συνεπάγεται στερεοτυπική και τυποποιημένη επανάληψη του ήδη υπάρχοντος καλλιτεχνικού πλαισίου. Ο Claude Lévi-Strauss υποστήριξε ότι όταν ατομικά στοιχεία και παραλλαγές παρεισφύουν στην καλλιτεχνική παραγωγή των κοινωνιών μικρής κλίμακας, το έργο τέχνης τείνει να χάνει την πρωτεύουσα επικοινωνιακή του λειτουργία. Οι απόψεις του επιβεβαιώνονται από τις περιπτώσεις φυλών όπως οι Καλιμπάρι ή οι Λέγκα στην Αφρική. Στις κοινωνίες των εν λόγω φυλών διακρίνουμε ένα βασικό ρεπερτόριο πολιτιστικών μορφών και χαρακτηριστικών τα οποία οι καλλιτέχνες οφείλουν να μιμηθούν και να αναπαράγουν (Layton 2003, 313).

Σε συμφωνία με τις ανθρωπολογικές αυτές τάσεις, κάποιοι οπαδοί της αντικειμενικής ερμηνείας της δημιουργικότητας έφτασαν στο σημείο να υποστηρίξουν ότι γενικά η δημιουργικότητα είναι πιο πολύ μια απόδοση ευσήμων και μια αξιολογική κρίση, παρά ένα κατόρθωμα του νου (Jarvie 1998, 458). Τόσο η απόδοση ευσήμων όσο και η αξιολογική κρίση σημαίνουν ότι δημιουργικά θεωρούνται τα άτομα των οποίων η δουλειά αξιολογείται θετικά από μια συγκεκριμένη παράδοση της οποίας διευθετεί τα προβλήματα και τις ανάγκες ή αντικατοπτρίζει τις επιθυμίες. Ως εκ τούτου οι αξιολογικές κρίσεις που κάνουν λόγο για δημιουργικότητα πάντα έπονται της πράξης που χαρακτηρίζουν και

μορφοποιούν τις προτιμήσεις μιας συλλογικής παράδοσης σχετικά με την αναπαραγωγή της. Οι υπέρμαχοι της απρόσωπης, αντικειμενικής ερμηνείας της δημιουργικότητας θεωρούν ότι είναι εξηγήσιμο το γεγονός ότι ορισμένα έργα τέχνης σε συγκεκριμένες χωροχρονικές περιστάσεις επηρέασαν τον ρου της ιστορίας ενώ άλλα απλά αγνοήθηκαν, για να «ανακαλυφθούν» αργότερα, όταν οι ανάγκες της παράδοσης είχαν αλλάξει.

Είναι ωστόσο αδιαμφισβήτητη αλήθεια ότι οι προσωπικές οπτικές συχνά αποκτούν δημόσιο βήμα και ενσωματώνονται στην παράδοση, όπως μαρτυρά η ανθρωπολογική μελέτη της περίπτωσης των Εσκιμών σαμάνων (Layton 2003, 293-298). Η προσωπική οπτική ή φαντασίωση του Εσκιμού σαμάνου, απεικονίζεται στην εικονογραφία των προσωπειών τους και βοηθά στον δημόσιο έλεγχο των πνευματικών δυνάμεων της κοινότητας. Όταν οι εθνογραφικές παραδόσεις μελετώνται προσεκτικά, τότε αποκαλύπτονται μηχανισμοί όπως η δημιουργικότητα που προωθούν την αλλαγή και το νεωτερισμό. Δεν υπάρχει καλλιτεχνική παράδοση που να είναι εντελώς στάσιμη, ακόμα και σε περιπτώσεις πολύ απλών οικονομικών και κοινωνικών. Με άλλα λόγια, οι ατομικά δρώντες δεν είναι απλά και μόνο οχήματα κοινωνικών δομών αλλά, όπως ο Frederik Barth έχει δείξει, οι παραδόσεις επιτρέπουν και ενίοτε ενθαρρύνουν τα άτομα να ανανεώσουν ό,τι θεωρείτο μέχρι πρότινος ως δεδομένο (Layton 2003, 361). Συχνά είναι η ερμηνεία παραδοσιακών μορφών και θεμάτων που σπάνια υφίστανται σε μία και μόνο εκδοχή η οποία, συνειδητά ή ασυνείδητα, οδηγεί τον καλλιτέχνη στο νεωτερισμό και στο προσωπικό ύφος. Από το παραπάνω φυσικά δε συνάγεται ότι οι καλλιτέχνες των κοινωνιών μικρής κλίμακας είναι ελεύθεροι να ερμηνεύουν όπως και ό,τι θέλουν ή ακόμα και να εκφράζονται όπως επιθυμούν. Σε αυτές τις κοινωνίες, μικρής κλίμακας, συνήθως οι περιορισμοί και τα όρια του επιτρεπτού για τη δημιουργική δραστηριότητα έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την έννοια της ποιητικής άδειας που ισχύει στη Δύση. Σε κάθε περίπτωση όμως, η αναπαραγωγή μιας καλλιτεχνικής παράδοσης δεν είναι ούτε ουδέτερο ούτε ομοιογενές συμβάν: δεν μπορεί ποτέ να επαναληφθεί ακριβώς ως έχει, εξαρτάται πάντα από την κατάσταση και μπορεί ως εκ τούτου να ποικίλλει ανάλογα με αυτήν. Διότι το σημαντικό στην αναπαραγωγή της παράδοσης δεν είναι η ακρίβεια στην επανάληψη μιας μορφής αλλά η κατά το δυνατόν καλύτερη προσέγγιση του σχεδίου μιας δομής. Ως εκ τούτου το προσωπικό ύφος υπάρχει ακόμα και σε περιπτώσεις που δεν το ευνοούν. Ακόμα και όταν δηλαδή οι καλλιτέχνες αναγκάζονται να επαναλάβουν δεδομένες, προκαθορισμένες μορφές, τους ζητείται να επιλέξουν την πιο κατάλληλη μορφή για τη δεδομένη κατάσταση. Πάντα, σε τελική ανάλυση, υπάρχει επιλογή η οποία δεν είναι εντελώς προκαθορισμένη αλλά απαιτεί κάποιας μορφής δημιουργικότητα. Από μια άποψη, είναι επομένως στείρο να αντιπαράθεται η ατομική εμπειρία στη συλλογική παράδοση, εφόσον η μία μπορεί στην πραγματικότητα να χρειάζεται και να

συμπληρώνει την άλλη: όπως αναφέρει ο Robert Layton, η δημιουργικότητα ως η σπουδαιότερη ατομική εμπειρία είναι συχνά απαραίτητη για να σταθεροποιηθεί και να διασφαλίσει μια συγκεκριμένη συλλογική παράδοση (Layton 2003, 313-314, 320, 324).

Η διαμάχη μεταξύ υποκειμενικής και αντικειμενικής ερμηνείας της δημιουργικότητας δεν είναι μόνο ενδημική στην ανθρωπολογική έρευνα των κοινωνιών μικρής κλίμακας, αλλά είχε επίσης για πολύ καιρό μεγάλο μερίδιο στην ιστορία της φιλοσοφικής μελέτης των δυτικών κοινωνιών. Σε αντίθεση με την υποκειμενική ερμηνεία της δημιουργικότητας από τον Πλάτωνα, ο Αριστοτέλης εξήγησε τη δημιουργικότητα ως διαδικασία επιβολής μιας προκαθορισμένης μορφής σε κάποιο υλικό και έτσι ως γένεση μιας νέας μορφής η οποία είναι διαφορετική εκδοχή μιας πρότερης. Σύμφωνα με την αντικειμενική ερμηνεία του Αριστοτέλη, η δημιουργία είναι ένα φυσικό γεγονός που εξηγείται σύμφωνα με τους νόμους, τις συνθήκες, τις περιστάσεις και άλλες κανονιστικότητες (Αριστοτέλης 1999, XIII 1-2 1452b, XIII 6-8 1453a, XVII 3 1455a, XXIII 1 1455b, XXV 16-18, 1461a).³ Ο Francis Bacon οδήγησε την οπτική του Αριστοτέλη στα άκρα επιχειρώντας να εξηγήσει τη δημιουργικότητα σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δράσης με επιστημονικούς όρους και με αναφορά σε αμιγώς μηχανικούς παράγοντες, μέσω της επαγωγής. Στην επιστημονική μέθοδο της επαγωγής δεν έχουν θέση ούτε η φαντασία, ούτε οι προσωπικές προτιμήσεις, ούτε η προκατάληψη αλλά ούτε και η δημιουργικότητα. Η ελεύθερη έμπνευση (*inspiration*) αντικαθίσταται από την επιστημονική εφίδρωση (*perspiration*), σύμφωνα με το επιτυχημένο αστείο της Alva Edison (Jarvie 1998, 458). Όπως ήταν αναμενόμενο οι ρομαντικοί επιτέθηκαν στο μοντέλο της επιστημονικής κυριαρχίας του Bacon και στους υπέρμαχούς του, όχι μόνο διακηρύσσοντας την ανωτερότητα της τέχνης έναντι της επιστήμης, αλλά θεωρώντας την επιστήμη ως απάνθρωπη. Ο Φρανκενστάιν της Mary Shelley, το τέρας το οποίο ήταν προϊόν της επιστημονικής φρενιτιδας και υπερβολής είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της ρομαντικής κριτικής της επιστήμης.

Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, η δημιουργικότητα μελετήθηκε στο πλαίσιο κοινωνικών επιστημών όπως η ανθρωπολογία, η εθνολογία, η κοινωνιολογία και η ψυχολογία οι οποίες επιχειρήσαν να την εξηγήσουν από τη σκοπιά τους, πραγματοποιώντας το όνειρο του Bacon να αντικαταστήσει τη μυθική αφήγηση με την επιστημονική έρευνα. Στις μέρες μας οι επιστημονικές προσεγγίσεις της δημιουργικότητας έχουν ως εκ τούτου πολλαπλασιαστεί. Η δημιουργικότητα προσεγγίζεται πλέον στα πλαίσια της τεχνητής

3 Ο Αριστοτέλης παραθέτει τους κανόνες εκείνους που αφορούν στον μύθο, στην πλοκή, στους ήρωες κλπ, που όταν τους ακολουθήσει κανείς θα γράψει την τέλεια τραγωδία κάνοντας ταυτόχρονα μια αποτίμηση της ποίησης της εποχής του. Υπογραμμίζοντας τους κανόνες που διέπουν την ποίηση, ο Αριστοτέλης υποβαθμίζει τη θεία έμπνευση του καλλιτέχνη η οποία θεωρείτο μέχρι τότε η πηγή της δημιουργικότητας (Πρώιμος 2003, 341-355).

νοημοσύνης, της θεωρίας των ημισφαιρίων του εγκεφάλου, της πειραματικής και γνωστικής ψυχολογίας, αλλά και της ψυχανάλυσης, της θεωρίας της λογοτεχνίας, της ανθρωπολογίας του δυτικού κόσμου και της φιλοσοφίας με την ελπίδα επιστημονικής ερμηνείας της ή θεωρητικής στοιχειοθέτησής της. Παρά τον πολλαπλασιασμό των επιστημονικών μελετών της δημιουργικότητας, κάποιοι κοινωνικοί επιστήμονες εστιάζουν σε ειδικά χαρακτηριστικά ιδιαίτερων ατόμων, επισημαίνοντας παράγοντες όπως η ψυχολογική ανισορροπία και η επιθετική συμπεριφορά που μπορεί να συνδέονται με τη δημιουργικότητα (Rothenberg 1998, 459-462). Μερικοί επιστήμονες ερευνούν την υπόθεση να είναι κάποια άτομα προικισμένα από τη γέννησή τους, όπως πίστευαν πολλοί ρομαντικοί. Ειδικά οι κοινωνικοί επιστήμονες που ενδιαφέρονται για τον δομισμό, τον λειτουργισμό και τις θεωρίες σύγκρουσης ερευνούν τη δημιουργικότητα με βάση διαδικασίες, προϊόντα, ανάγκες, επιθυμίες, προβλήματα και θέματα κοινωνικής οργάνωσης και πνευματικής ζωής, κατανοώντας την ως μέρος ενός ευρύτερου, οργανικού, πολιτισμικού συνόλου (Lévi-Strauss 1996, 269-299).⁴ Στα πλαίσια της ψυχανάλυσης έχει επιχειρηθεί να διαυγαστεί η σχέση μεταξύ ασυνειδήτου και δημιουργικότητας, είτε μελετώντας τα συμπλέγματα εκείνα που συνιστούν ψυχολογικούς παράγοντες που την ενθαρρύνουν, είτε επισημαίνοντας τις τομές στις οργανωμένες δομές που την απελευθερώνουν. Βέβαια στο έργο του Jacques Lacan στο οποίο η έννοια του εαυτού είναι έκκεντρη, έννοιες όπως της δημιουργικότητας και της πρωτοτυπίας αναλύονται ως περιπτώσεις παραγνώρισης των λειτουργιών της συνείδησης και αντικαθίστανται από τον καταναγκασμό της επανάληψης (Lacan 1966, 89-100, ειδικά 95-97 και 249-289, ειδικά 260-262).

Πρέπει πάντως να τονιστεί ότι ενώ, κατά τον εικοστό αιώνα, η έννοια της δημιουργικότητας απέκτησε ευρεία απήχηση και εφαρμογή σε πολλούς τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας,⁵ έγινε επίσης στόχος συστηματικής κριτικής μαζί με άλλες συναφείς έννοιες της αισθητικής όπως του ύφους, της πρωτοτυπίας, και της ιδιοφυίας. Οι κριτικές οι οποίες προέρχονται από τη σκοπιά του φεμινισμού, της κοινωνιολογίας, της ψυχανάλυσης, του μεταστρουκτουραλισμού και του μεταμοντερνισμού, μεταξύ άλλων, φαίνεται να σκοπεύουν να απογυμνώσουν τη δημιουργικότητα και τις υπόλοιπες συναφείς της έννοιες

4 Αναφέρουμε ενδεικτικά τη μελέτη του Lévi-Strauss για τον αναδιπλασιασμό της αναπαράστασης στα διακοσμητικά θέματα των τεχνών της Ασίας και της Αμερικής που αναπαριστούν τον χωρισμό του «καλλιτέχνη» από τον ρόλο του.

5 Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμα και η αναπαράσταση και η περιγραφή συνδέθηκαν κατά τον εικοστό αιώνα με τη δημιουργικότητα (Goodman 2005, 58-61). Ο Morris Weitz στο διάσημο κείμενό του "The Role of Theory in Aesthetics" (1956) δε δίστασε να αποκηρύξει τη δυνατότητα ενός ορισμού της τέχνης προκειμένου να διαφυλάξει τη δημιουργικότητα και το νεωτερισμό στην τέχνη (Weitz 1987, 143-154, ειδικά 148). Ο Stephen Davies άσκησε κριτική στον Weiss, η οποία επισημαίνει την μη ύπαρξη ασυμβατότητας μεταξύ ενός ορισμού της τέχνης και της δημιουργικότητας (Davies 2004, 63-68, ιδιαίτερα 66).

που αναφέρθηκαν παραπάνω από την αίγλη με την οποία περιβλήθηκαν μέχρι σήμερα.⁶ Η εθνολογία και γενικότερα η ανθρωπολογία έχουν ξεχωριστή και προνομιούχο θέση ανάμεσα στις επιστήμες του ανθρώπου αναφορικά με τις προαναφερθείσες κριτικές, διότι αναπτύσσονται τη στιγμή της ευρωπαϊκής «πολιτιστικής αποκέντρωσης», τη στιγμή δηλαδή που ο ευρωπαϊκός πολιτισμός παύει να θεωρεί τον εαυτό του ως μοναδικό, πολιτισμικό σημείο αναφοράς (Derrida 2003, 438). Η ιδέα του εξαιρετικά προικισμένου, δημιουργικού ατόμου που παράγει ριζοσπαστικό έργο *ex nihilo* το οποίο μας επιτρέπει να δούμε τον κόσμο με ολότελα καινούργια οπτική είναι μια ιδεαλιστική φαντασίωση η οποία προϋποθέτει ενότητες και συνέχειες εκεί που δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα. Η αντικατάσταση της έννοιας της καταγωγής και του συναφούς υπερβατικού σημαινόμενου με έννοιες της συμπληρωματικότητας, του παιχνιδιού και της ερμηνείας σε συνδυασμό με την κριτική της συνείδησης και του υποκειμένου έχουν συμπαρασύρει στη δίνη της κριτικής και την έννοια της δημιουργικότητας (Derrida 2003, 436). Άλλωστε, φαίνεται, στην αυγή του εικοστού πρώτου αιώνα, να είμαστε υπερβολικά υποψιασμένοι για την κοινωνική κατασκευή των αξιών ώστε να επιτρέψουμε στις παλιές φαντασιώσεις του κλασικισμού και της Αναγέννησης να μας αλώσουν (Bourdieu 2002, 527-532). Στη συνείδηση της κοινωνικής προέλευσης των αξιών πρέπει επίσης να υπολογιστεί η συμβολή της ανθρωπολογίας η οποία έχει καταδείξει τον βαθμό στον οποίο τόσο η δημιουργία όσο και οι πρωταγωνιστές της είναι κοινωνικά, γλωσσικά, εθνικά, φυλετικά και συμβολικά καθορισμένοι. Αν και η ανθρωπολογία ξεκίνησε ως μελέτη των μη δυτικών κοινωνιών είχε τελικά σημαντικό μερίδιο της ευθύνης στην αμφισβήτηση ορισμένων από τις θεμελιώδεις αξίες του δυτικού πολιτισμού και, αν μπορεί κανείς να διακινδυνεύσει μια πρόβλεψη, φαίνεται ότι θα συνεχίσει να έχει σημαντικό ρόλο στην ανίχνευση των μελλοντικών αρχών του.



Κωνσταντίνος Β. Πρώιμος

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
proimos@arch.tuc.gr
cproimos@otenet.gr

⁶ Αναφέρουμε χαρακτηριστικά την αποδόμηση από τη Rosalind Krauss της έννοιας της πρωτοτυπίας της πρωτοπορίας, η οποία αποδεικνύει ενάντια στην κυρίαρχη πρόσληψη του Auguste Rodin ότι το έργο του συνίσταται από «ένα σύστημα αναπαραγωγών [και επαναλήψεων] χωρίς πρωτότυπο» (Krauss 1989, 151-172, ιδιαίτερα 160-162). Βλέπε επίσης το συναφές κείμενο του Richard Schiff για την πρωτοτυπία που αναφέρει πώς σύγχρονοι καλλιτέχνες δουλεύουν ενάντια στην πρωτοτυπία και τη δημιουργικότητα, επεμβαίνοντας σε ήδη υπάρχουσες καλλιτεχνικές εικόνες τις οποίες ιδιοποιούνται (Schiff 1996, 103-115).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Άγιος Αυγουστίνος. 2003. *Εξομολογήσεις*. Μτφ. Φρ. Αμπατζοπούλου. 2. Αθήνα: Πατάκης.
- Αριστοτέλης. 1999. *Περί Ποιητικής*. Μτφ. Σ. Μενάρδος. Συκουτρής Ι. (επιμ.). Αθήνα: Εστία.
- Πλάτων. 2002. *Ίων*. Μτφ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Πλάτων. 2002. *Πολιτεία*. Μτφ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος. Αθήνα: Πόλις.
- Πλάτων. 2003. *Τίμαιος*. Μτφ. Β. Κάλφας. Αθήνα: Πόλις.
- Πρώμος, Κ. Β. 2003. Απαιτώντας το αδύνατο: Το πρόβλημα της μίμησης στο *Περί Ποιητικής* του Αριστοτέλη. Στο: Κούτρας Δ. Ν. (επιμ.), *Περί ποιητικής και ρητορικής τέχνης κατ' Αριστοτέλη*. Αθήνα: Εταιρεία Αριστοτελικών Μελετών «Το Λύκειον», 341-355.
- Beardsley, M. C. 1989. *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*. Μτφ. Δ. Κούρτοβικ και Π. Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Bourdieu, P. 2002. *Η διάκριση*. Μτφ. Κ. Καψαμπέλη. Αθήνα: Πατάκης.
- Davies, S. 2004. Weitz's anti-essentialism. Στο: Lamarque P. και Olsen S. H. (επιμ.), *Aesthetics and Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*. Malden, MA: Blackwell, 63-68.
- de Duve, T. 1989. *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris: Minit.
- Derrida, J. 2003. Η δομή, το σημείο και το παιχνίδι μέσα στο λόγο των επιστημών του ανθρώπου. Στο: *Η γραφή και η διαφορά*. Μτφ. Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Glickman, J. 1987. Creativity in the Arts. Στο: Margolis J. (επιμ.), *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 168-185.
- Goodman, N. 2005. *Γλώσσες της τέχνης*. Μτφ. Π. Βλαγκόπουλος. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Jarvie, I. C. 1998. Explaining Creativity. Στο: Kelly M. (επιμ.), *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 457-460.
- Kant, I. 2002. *Κριτική της κριτικής δύναμης*. Μτφ. Κ. Ανδρουλιδάκης. Αθήνα: Ιδεόγραμμα.
- Krauss, R. 1989. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

- Lacan, J. 1966. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, και, L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud. Στο: *Ecrits*. I. Paris: Seuil, 89-100 και 249-289, αντίστοιχα.
- Layton, R. 2003. *Η ανθρωπολογία της τέχνης*. Μτφ. Φ. Τερζάκης. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Lévi-Strauss, C. 1996. *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon.
- Morphy, H. 2005. The Anthropology of Art. Στο: Ingold T. (επιμ.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, 648-685.
- Rothenberg, L. 1998. Creativity and Psychology. Στο: Kelly M. (επιμ.), *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 459-462.
- Schiff, R. 1996. Originality. Στο: Nelson S. R. και Schiff R. (επιμ.), *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press, 103-115.
- Tatarkiewicz, W. 1980. *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*. Hague: Martinus Nijhoff.
- Weitz, M. 1987. The Role of Theory in Aesthetics. Στο: Margolis J. (επιμ.), *Philosophy Looks at The Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 143-154.



**Between aesthetics and anthropology.
A brief historical consideration of the concept of creativity**

KONSTANTINOS B. PROIMOS

Summary

CREATIVITY has become an important concept in the arts at least since its 19th century romantic exaltation. To determine however today's aesthetic value and semantic scope of creativity, a historical consideration of the term is needed, along with its critical understanding from the vintage point of anthropology, the humanistic discipline which can guarantee its objective assessment, as it is the least Eurocentric. The ancient view of creativity as secret or divine inspiration has survived both in classicism and romanticism and associates with several concomitant terms like originality, genius, style, tradition and others. In the course of twentieth century, creativity as a term, has acquired its greatest semantic resonance but has also been widely criticized. Some anthropologists have demonstrated that in several, non western societies, creativity plays no important role and sparked an interest to show that in the western societies as well, creativity is more of an evaluative, collective judgment rather than an individual achievement. Others have proved that personal views are often needed even to secure the reproduction of tradition and social organization. Objective and subjective studies of creativity continue to take place today in anthropology, philosophy and the rest of social sciences, placing the emphasis either on society or on the individual in order to explain creativity. In the late twentieth century, however, creativity along with a great number of aesthetic notions became the object of systematic, postmodern critique in the context of feminism, sociology, psychoanalysis and post structuralism. Deconstruction of the concept of origin, of the transcendental signified and the subject, along with the increasing awareness of the social construction of human values, has led to limiting the scope of creative, gifted individuals, personally determining artistic norms.