

ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΕΣ ΖΩΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΕΣ ΓΕΩΓΡΑΦΙΕΣ: ΔΙΔΑΚΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΟ ΕΛΛΗΝΩΝ ΚΑΙ ΞΕΝΩΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

Ρέντζος Ι.¹, Στρατάκης Π.², Τζωρτζακάκης Α.³, Ηλιόπουλος Η.⁴

¹*Τμήμα Κοιν. Ανθρωπολογίας και Ιστορίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου*

²*Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ε.Μ.Π.*

³*Τμήμα Κοινωνιολογίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου*

⁴*ΕΒΕΑ, Τμήμα Ειδικών Επιστημών*

Περίληψη

Στην εισήγηση αυτή η Γεωγραφία αντιμετωπίζεται σε μερικές διδακτικές πτυχές της ως πολιτισμική «Γεωγραφία του βλέμματος» (Geography of the Gaze) με κοινό πεδίο απεικόνισης και περιγραφής με εκείνο της ζωγραφικής. Αφετηρία του παρόντος αποτελεί η γενικευμένη διδακτική στρατηγική της διαθεματικότητας στην οποία γίνονται πειραματισμοί τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα. Συζητείται έτσι το γενικότερο ζήτημα της «διπλής κουλτούρας» (Γεωγραφία και τέχνη) και της ευρείας διακλαδικότητας/διεπιστημονικότητας (Γεωγραφία δια της τέχνης) και γίνεται επικέντρωση στις δυνατότητες που μπορεί να παράσχει η ζωγραφική καλλιτεχνική προσέγγιση στη διδασκαλία της γενικής Γεωγραφίας και της πόλης ή ακόμα και στη γεωγραφική έρευνα. Παραδείγματα αντλούνται από πολλούς καλλιτέχνες μεταξύ των οποίων κυρίως ο Έλληνας χαράκτης Παναγιώτης Γράββαλος, οι Αμερικανοί Jaspers Johns και Edward Hopper καθώς και ο Βέλγος René Magritte.

GEOGRAPHIC PAINTINGS AND PAINTED GEOGRAPHIES: TEACHING EXAMPLES TAKEN FROM THE WORK OF GREEK AND FOREIGN VISUAL ARTISTS

Rentzos I.¹, Stratakis P.², Tzortzakakis A.³, Iliopoulos I.⁴

¹*Department of Social Anthropology and History, University of the Aegean*

²*School of Architecture, National Technical University of Athens (N.T.U.A)*

³*Department of Sociology, University of the Aegean*

⁴*Athens Chamber of Commerce and Industry, Section of Special Consultants*

Abstract

In this text, some teaching aspects of Geography are treated as a cultural "Geography of the Gaze", having a field of representation and description common to the one of painting. Starting point of the present text is the generalized cross-thematic teaching strategy, which has become an object of experimentation during the last years in Greece. Thus, the more general issue of "Dual Culture" (Geography and art) and of broad interdisciplinarity (Geography through art) is discussed. In addition, emphasis is laid on the possibilities that the pictorial artistic approach can offer to general and Urban Geography teaching, or even to geographic research. Examples are drawn from many artists, among whom figure the Greek engraver Panagiotis Gravalos, the Americans Jaspers Johns and Edward Hopper, as well as the Belgian René Magritte.

Λέξεις κλειδιά: Γεωγραφία του βλέμματος, διαθεματικότητα, πόλη.

Key words: Geography of the gaze, cross-thematic approach, city.

1. Εισαγωγή

Τα τελευταία χρόνια εισήχθη στην Ελλάδα η έννοια της διαθεματικότητας της διδασκαλίας και από το σχολικό έτος 2006-07 άρχισε να γίνεται χρήση εγχειριδίων, π.χ. νεοελληνικής λογοτεχνίας που προωθούν σχετικές διδακτικές πρακτικές. Σε μερικά σημεία, η επιμελημένη εικονογράφηση (έργα π.χ. του Αγήνορα Αστεριάδη και του Δανιήλ Γουναριδής [Γαργαντούδης κ.ά., 2006]) θεμελιώνει αυτόνομη διδακτική πρόταση για παρατήρηση και συναγωγή συμπερασμάτων με δεδομένο ότι η ευαισθησία των εικαστικών καλλιτεχνών ενδέχεται να εισάγει διδακτικούς στόχους.

Η εισαγωγή της διαθεματικότητας συνοδεύεται με τη σχετική παιδαγωγική συζήτηση (Αθανασάκης, 2003· Χρονοπούλου, 2006) που ίσως αποτελέσει ευκαιρία για την προσέγγιση του ζητήματος των σχέσεων της διαθεματικής διδασκαλίας με την «πολυκλαδική» και τη «διακλαδική» (διεπιστημονική) προσέγγιση και την πάντα επίκαιρη προβληματική της «διττής κουλτούρας» με ευκαιρία εκείνα τα διδακτικά αντικείμενα που προσφέρονται για κάτι τέτοιο, και με δεδομένο ότι:

1) τα πολυκλαδικά στοιχεία στα οποία καταφεύγει άμεσα η διαθεματική διδασκαλία, ενώ προσφέρουν μια σφαιρικότερη προσέγγιση στο διδασκόμενο αντικείμενο, ενδέχεται να οδηγούν σε «εγκυκλοπαιδισμό» που θεωρείται διδακτικό μειονέκτημα (Engert, 1964)

2) την έννοια του «διακλαδικού» μπορούμε να αντιμετωπίσουμε ως συμπλοκή/σύγκλιση των ετεροειδών και ανεξάρτητων πολυκλαδικών στοιχείων της διαθεματικότητας ώστε να υπηρετηθεί ένας ανώτερος («υπερ-κλαδικός») στόχος (Jantsch, 1972)·

3) πάντα μπορούν να στοχοθετηθούν ενδιάμεσες απαντήσεις στο διαζευκτικό παιδαγωγικό ερώτημα της «διττής κουλτούρας» («διδάσκουμε το "β' θερμοδυναμικό αξίωμα" ή το "να ζει κανείς ή να μη ζει";» [Snow, 1995]).

Κατά την έννοια αυτή η διδακτική στρατηγική της διαθεματικότητας παρωθεί το διδάσκαλο ως γεωγράφο, αρχιτέκτονα ή κοινωνικό επιστήμονα, να αναζητήσει ανάλογο διδακτικό υλικό. Στην εργασία μας, λοιπόν, προσεγγίζεται η δημιουργική αναπαράσταση του χώρου και της κοινωνίας, όπως γίνεται από τη ζωγραφική (όπως γίνεται άλλωστε και με τη φωτογραφία, το κόμικς και τον κινηματογράφο) (Ρέντζος, 2006) και που μπορεί να χρησιμεύσει ως πρότυπο για τη θέαση των γεωγραφικών αντικειμένων με στόχο συγκρίσεις, αντιπαραβολές, θεματικές επιλογές στην περιβαλλοντική έρευνα και τη γεωγραφική διδασκαλία. Σε αναδρομικές εκθέσεις των Monet, Renoir, Cézanne, Van Gogh «η ζωγραφική ελέγχεται από τη γεωγραφία και την περιφερειακότητα» (Dagen, 2005) ενώ ο επισκέπτης έχει την ευκαιρία να δει και τις αντιστοιχίσεις των πολεογραφικών θεμάτων των πινάκων, όπως του γάλλου ζωγράφου Γκυστάβ Καγιμπότ (Gustave Caillebotte, 1848-1894), πάνω στο σύγχρονο χάρτη της πόλης (Παρίσι [Grand Palais, 16.9.1994 - 9.1.1995]).

Οι ζωγράφοι της σύγχρονης εποχής είτε με αθώες καρτποσταλικές τοπιογραφίες (που πλημμυρίζουν την αγορά διακοσμητικών έργων ζωγραφικής) είτε με ακριβέστερες και πιο υπεύθυνες καθετηριάσεις στον ιστό της κοινωνίας και της πόλης (που φέρουν γνωστές υπογραφές και ίσως μεταφέρουν και κάποιο μήνυμα) μας διευκολύνουν στην ανάγνωση του γεωγραφικού χώρου ως «τοπίου» (Δουκέλλης, 2005· Τερκενλή, 1996). Ποιος δεν αναγνωρίζει ότι οι εικαστικοί καλλιτέχνες έχουν κοινό πεδίο δράσης με εκείνο των γεωγράφων; Ας υπενθυμίσουμε μάλιστα ότι όταν πριν μερικούς αιώνες άρχιζε να παράγεται η «άποψη» ως «θέα» του αστικού χώρου οι καλλιτέχνες –είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα των Ολλανδών αλλά και του Canaletto (1697 - 1769)– καλλιεργούσαν το ενδιαφέρον τους στη χρήση των οπτικών οργάνων (διοπτρών και σκοτεινών θαλάμων) που τους επέτρεπαν να κάνουν ακριβέστερες παρατηρήσεις (Harent, 2005· Dubbini, 2002).

Μια ατελείωτη σειρά από δημιουργικές εικόνες τόπων και χώρων, κόσμων και ανθρώπων, τοπίων και «τοπιών» –εννοούμε κάθε είδος ευτοπίας, δυστοπίας, ουτοπίας ή αποτίας...–, προβολών και αντικατοπτρισμών, όγκων και επιφανειών συγκροτεί μια παράλληλη καλλιτεχνική γεωγραφία, τη «Γεωγραφία του βλέμματος». Αυτή είναι εκείνη που μας επέβαλε κανόνες ανάγνωσης αυτών που βλέπουμε γύρω μας. «Πόσο ορθούς όμως», θα αντέτειναν πολλοί; Οι νοητικές αναπαραστάσεις, τα συστήματα αξιών, οι ιδεολογίες και ακόμα περισσότερο τα οικονομικά συμφέροντα, οι κατακτητικές στρατηγικές, οι σχέσεις υπεροχής και υποταγής προσέφεραν, όχι μόνο απεικονίσεις και θεάματα από τον κόσμο αλλά και όψεις και οράματα των κοινωνιών του και –κυρίως– των ισχυρών τους (Dubbinì, ό.π., ‘Daniels, 1994). Ας σημειώσουμε εδώ ότι, όπως το επισημαίνει ο Λιάκος (Λιάκος, 2007), η οπτική αναπαράσταση ως γεω-γραφία, δηλαδή η «ζωγραφία» (με τόνο στο ι), ταυτίζεται ορολογικά στην ελληνική γλώσσα, επί πολλούς αιώνες, με την κατ’ εξοχήν κοινωνική επιστήμη, την «ιστορία».

Στο κείμενό μας επικεντρώνασθε σε παραδείγματα που αντλούνται από τις χωρικές εξιστορήσεις του έλληνα χαράκτη-ζωγράφου Παναγιώτη Γράββαλου, των Αμερικανών Jaspers Johns και Edward Hopper και του Βέλγου René Magritte. Αυτός ο τελευταίος «φιλοτέχνησε» το εξώφυλλο του βιβλίου του Λιάκου (ό.π.)...

2. Η προδοσία των εικόνων: Ο Magritte μάς κάνει διδακτικές επισημάνσεις

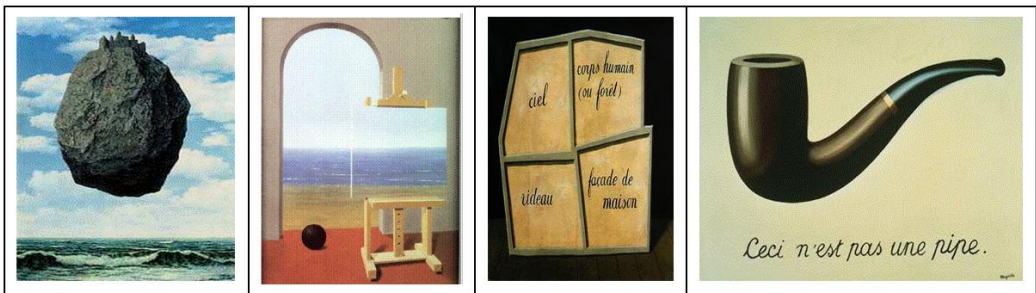
Θεωρούμε σκόπιμο να προσεγγίσουμε την παρουσίαση των σχέσεων γεωγραφικής διδακτικής και ζωγραφικής τέχνης με αναφορά στο έργο του βέλγου ζωγράφου Ρενέ Μαγκρίτ (René Magritte, 1898-1967). Όπως ο κάθε ομότεχνός του, έτσι και ο Μαγκρίτ αναπαριστά κόσμους παρόμοιους με εκείνους των γεωγράφων ενώ ο δάσκαλος –ο κάθε δάσκαλος– μα πιο πολύ όποιος διδάσκει γεωγραφία, έχει κάθε συμφέρον να γνωρίσει το έργο του αλλά και τις καταγγελίες του.

Παρατηρώντας τους τόπους και τους ανθρώπους ο Μαγκρίτ αναπαρέστησε ένα σύμπαν, αφήνοντας ένα ογκώδες έργο τοπο-γραφίας και ανθρωπο-γραφίας. Σπεύδουμε βέβαια να πούμε ότι εκείνο που χαρακτηρίζει το έργο του είναι η προκλητική πραγματο-γραφική διάσταση που χαρακτηρίζει τις εικόνες του. Αυτός μάλιστα ο αντικειμενο-κεντρισμός του έργου του Μαγκρίτ είναι εκείνος ακριβώς που μας διδάσκει να βλέπουμε και να απογράφουμε –όσοι είμαστε γεωγράφοι– τους τόπους και τους ανθρώπους μέσα από τη σύνθεση που προτείνουν οι πίνακές του. Και μάλιστα να αναρωτιόμαστε, αυτοκρινόμενοι, μήπως υποπίπτουμε στα σφάλματα –θα λέγαμε– που εκείνος, σαν να ήταν καθηγητής διδακτικής, προβάλλει προς αποφυγήν!

Ο Μαγκρίτ είναι ένας προσεκτικός υπερρεαλιστής. Υπηρετεί ένα γνήσιο ψυχικό αυτοματισμό που εκφράζει τη λειτουργία της σκέψης χωρίς λογικές αλλά με αισθητικές παρεμβολές. Σπάει έτσι κάθε συμβατική συνέχεια στο χώρο, το χρόνο και τη δράση. Ανασυνθέτει την πραγματικότητα και προτείνει μια άλλη λογική και μια διαφορετική αισθητική. Ας δούμε. Ένας πέτρινος πύργος χτισμένος στο χείλος κάποιου απότομου βράχου, μια ήρεμη θαλασσογραφία που περιέχει και μέρος του περιβάλλοντος του πίνακα, μια «σύνθεση» που περιέχει μια πρόσοψη, ένα δάσος και τον ουρανό, και τέλος, η σχεδόν φωτογραφική απεικόνιση μιας ξύλινης πίτας, δεν αποτελούν ούτε πρωτότυπες αλλά ούτε και εξεζητημένες επιλογές ενός «μοντέρνου» ζωγράφου από τόσους που γνώρισε, για παράδειγμα, ο 20ός αιώνας. Μπορούν να εξασφαλίσουν άμεσα τη συναίνεσή του θεατή. Πολύ περισσότερο μάλιστα όταν ξέρουμε ότι το συνολικό έργο του Μαγκρίτ περιλαμβάνει περισσότερους από χίλιους πίνακες.

Γρήγορα όμως σαν θεατές και θαυμαστές των προηγούμενων πινάκων φτάνουμε σε κάποια όρια ως προς την άμεση πρόσληψη και αποδοχή των εικόνων και των θεμάτων. Αντιλαμβανόμαστε ότι έχουμε απέναντί μας μια μη συμβατική τεχνική απεικόνισης και γι’ αυτό θα πρέπει να υποθετήσουμε μια άλλη αισθητική και λογική προσέγγιση για να χαρούμε την προσφορά του καλλιτέχνη: Ο βράχος που πάνω του βρίσκεται χτισμένος ο πέτρινος

πύργος είναι μετέωρος και σε διαρκή πτώση, πάνω από τη θάλασσα. Λίγος ακόμα χρόνος του χρειάζεται για να φτάσει στην επιφάνειά της (βλ. Εικ. 1(α))· η ήρεμη θαλασσογραφία είναι απεικόνιση και συμπαράθεση του ίδιου της του εαυτού, αφού μέσα στο πίνακα βρίσκεται και ο ίδιος ο πίνακας (βλ. Εικ. 1(β))· το δάσος (forêt), ο ουρανός (ciel) και η πρόσοψη (façade) δεν είναι εικονικά στοιχεία του πίνακα αλλά καλλιγραφημένες (γαλλικές) λέξεις για τις οντότητες αυτές που θα ήθελε ενδεχόμενα να αποδώσει ο καλλιτέχνης (βλ. Εικ. 1(γ)) –ας θυμηθούμε πόσες και πόσες φορές ο δάσκαλος της γεωγραφίας υποχωρεί και δεν ικανοποιεί την επιθυμία του για μια εποπτική παρουσίαση του μαθήματος του, υποκαθιστώντας έννοιες, οντότητες και ζωντανές υπάρξεις με λέξεις, κάνοντας την παρουσίασή του μια «άδεια μάσκα»· και, τέλος, η ξύλινη πίπα δεν ταυτοποιείται με την εικόνα της. Ο καλλιτέχνης φροντίζει να μας προειδοποιήσει με μια σημείωση πάνω στον πίνακα πως «Αυτό δεν είναι πίπα» (βλ. Εικ. 1(δ)).



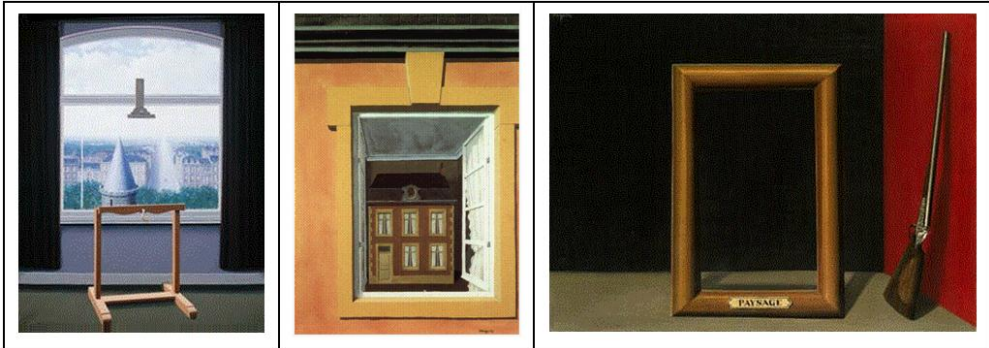
Εικόνα 1. Πίνακες του Μαγκρίτ: (α) Ο πύργος των Πυρηναίων, (β) Η ανθρώπινη υπόσταση, (γ) Η άδεια μάσκα και (δ) Η προδοσία των εικόνων.

Ας σταθούμε για λίγο στον τελευταίο πίνακα. Πρόκειται για έκρηξη παραδοξότητας ή μάλλον για κήρυγμα ορθολογισμού και ορθοφροσύνης μέσα από το έργο ενός υπερρεαλιστή; Πρέπει εδώ να θυμηθεί κανείς ένα σχετικό άρθρο του Ε.Π. Παπανούτσος (1965). Είναι γραμμένο σαν να είναι εμπνευσμένο από τον πίνακα αυτό του Μαγκρίτ ή σαν να αποτελεί την ανάλυσή του με εκπαιδευτικό στόχο. Εξάλλου είναι γνωστό στο γεωγράφο ως κοινωνικό επιστήμονα ότι οι κοινωνικο-εκπαιδευτικές ανορθολογικές ιδεολογίες (που το σχολείο θα έπρεπε –έστω και άθελα– να τις ελέγχει αντί να τις ενισχύει) οδηγούν και σε υπολειπόμενες τις πνευματικές ικανότητες. Όπως έχουμε παρουσιάσει με άλλη ευκαιρία (Ρέντζος, 2002), τα περισσότερα παιδιά γυμνασίου/λυκείου χρωθετούν το «ηρωικό» γεγονός της καταβάρθρωσης των Σουλιωτισσών του «Χορού του Ζαλόγγου» όχι σε ομώνυμη βραχώδη περιοχή του Νομού Πρέβεζας αλλά στη λιμνοθάλασσα του «ηρωικού» Μεσολογγίου. (Θέσαμε την έννοια «ηρωικό» σε εισαγωγικά για να αναδειχθεί και να ερμηνευθεί η ανορθολογική και όχι η γεωγραφική συσχέτιση που επικράτησε στις απαντήσεις των παιδιών).

Με την υπόμνηση πως η «εικονιζόμενη πίπα» δεν είναι μια «πραγματική πίπα», ο Μαγκρίτ μας διδάσκει πως μια απεικόνιση, μια εικόνα, –το ίδιο όπως και ένας χάρτης θα λέγαμε– δεν μπορεί ποτέ να ταυτίζεται με το αντικείμενο αυτό καθαυτό. Οι εικόνες προδίδουν! Και γι' αυτό –γνωρίζοντας την «προδοσία των εικόνων»– είναι υπερβολικό να επιγράφουμε τους πίνακες χρησιμοποιώντας τα ονόματα των οντοτήτων που αυτοί αναπαριστούν.

Και μάλιστα οι εικόνες προδίδουν ακόμα και όταν προβαίνουμε σε παρομοιώσεις ή προσομοιώσεις. Μια τέτοια περίπτωση φαίνεται πως έχουμε όταν βρισκόμαστε μπροστά στη σχεδόν τέλεια τριγωνική προοπτική ενός δρόμου και την φαινόμενη τριγωνική απεικόνιση της κωνικής κορυφής ενός πύργου («Ο περίπατος του Ευκλείδη»), (βλ. Εικ. 2 (ε)). Και οι δυο παρόμοιες μορφές φθάνουν στον οφθαλμό του παρατηρητή σαν παρόμοια ισοσκελή τρίγωνα. Η όραση από μόνη της δεν είναι αρκετή να μας πληροφορήσει για την ουσία του κάθε τριγωνικού ειδώλου! Είναι βέβαιο κι εδώ πως οι εικόνες προδίδουν. Και μάλιστα ο ίδιος ο ζωγράφος αναλαμβάνει με κάθε διακριτικότητα (και ειρωνεία, είναι γεγονός) να

αναπαραστήσει, μπροστά στο παράθυρο, αυτή την προδοσία για να μας καταστήσει προσεκτικούς... Αυτό που θα ήταν «περίπατος» για τον Ευκλείδη είναι ζήτημα ακανθώδες για τους κοινούς θνητούς. Σ' αυτό το πλαίσιο είναι απαραίτητο για το δάσκαλο να βρει τον τρόπο να αναπαραστήσει όσο μπορεί πειστικότερα, το τριγωνικό σχήμα, την κωνική επιφάνεια, την αρχιτεκτονική προοπτική, όχι μόνο –ίσως– με την βοήθεια ενός ταπεινού μαυροπίνακα.



Εικόνα 2. Πίνακες του Μαγκρίτ: (ε) Ο περίπατος του Ευκλείδη, (στ) Εγκώμιο της διαλεκτικής, και (ζ) Οι χάρες του τοπίου.

Θα λέγαμε ότι η γεωγραφική λογική που βασίζεται στην αναγνώριση, τη καταγραφή και την αποδοχή της χωρικής συνέχειας/ασυνέχειας βρίσκεται τραυματισμένη μέσα στο έργο του Μαγκρίτ. Ταυτόχρονα, στο έργο του Μαγκρίτ βρισκόμαστε μάρτυρες μιας τοπογραφίας που διασπάται ή που ανασυντίθεται. Δηλαδή, εισερχόμαστε σ' ένα χώρο που είναι εφοδιασμένος με κάποιες ιδιαίτερες τοπολογικές ιδιότητες («Εγκώμιο της διαλεκτικής»), (βλ. Εικ. 2 (στ)): Το μέσα και το έξω, το κοντά και το μακριά, το αντικείμενο και το υποκείμενο, συγχέονται και δίνουν το ένα τη θέση του στο άλλο. Στην πραγματικότητα, η αδυναμία να διακρίνουμε το «ένα» από το «άλλο», αυτή η σχετικοποίηση του «ορθού» ως προς το «αντίστροφο», του «ναι» ως προς το «όχι», αποδομούν αυτό που νομίζαμε, τουλάχιστον στη διδασκαλία της γεωγραφίας, οικείο, δικό μας, προσιτό.

Ο δάσκαλος της γεωγραφίας (μαζί με κάθε άλλο θεατή του έργου του Μαγκρίτ), βλέπει πόσο κοντά βρίσκονται ή μπορούν να βρεθούν, στο ανθρώπινο μυαλό, έννοιες που γι' αυτόν αποτελούσαν ανυπέρβλητα και ευδιάκριτα όρια αναφοράς και που πάνω τους βασίζει τη στοιχειώδη γεωγραφική του διδακτική. Ακόμα περισσότερο, η υποκατάσταση συμβαίνει και σε ένα άλλο επίπεδο, που για το Μαγκρίτ αποτελεί χώρο έκφρασης της ζωγραφικής. Το αντικείμενο αναπαρίσταται, όπως είπαμε, από το όνομα ή υποκαθίσταται από αυτό. Σε μια περαιτέρω επέκταση των ορίων της, η ζωγραφική του σουρεαλιστή Μαγκρίτ, μέσα από το εικονιζόμενο άδικο κάδρο-σύμβολο που φέρει το όνομα «ΤΟΠΙΟ» μηδενίζει το πραγματικό περιεχόμενο. Το συνολικό έργο, που περιλαμβάνει και ένα τουφέκι, τιτλοφορείται ειρωνικά «Οι χάρες του τοπίου» (βλ. Εικ. 2 (ζ)). Πρόκειται για πραγματικά μαθήματα απεικόνισης αλλά και αποδόμησης του χώρου που είναι χρήσιμα για τον κάθε δάσκαλο γεωγραφίας.

3. Αποδομώντας σημαίες, χάρτες και χρώματα: Ο Αμερικανός Jaspers Johns

Ο ζωγράφος Jasper Johns (1930-) είναι ένας «δικός μας» αφού το έργο του διασταυρώνεται με τη γεωγραφία και την παιδαγωγική της. Πραγματικά, στη μεγάλη αίθουσα του Μουσείου Ludwig στην Κολωνία, βρίσκεται αναρτημένο το έργο με το οποίο ο τιμώμενος ζωγράφος αναπαριστά το χάρτη από ανάπτυγμα εικοσαέδρου κατά Buckminster Fuller, σε «προβολή Dymaxion» (Buckminster Fuller Institute, 1991). Πρόκειται για έναν από τους μεγαλύτερους χάρτες που έχουν ποτέ φιλοτεχνηθεί με διαστάσεις πολλών τετραγωνικών μέτρων και που φιλοξενείται στην Κολωνία από την άνοιξη του 1997 όταν άνοιξε η αναδρομική έκθεση με έργα του Τζονς.

Με το έργο του ο Jasper Johns είναι πολύ κοντά στη γεωγραφία και τη χαρτογραφία αφού μερικοί πίνακές του είναι εμπνευσμένοι από τις χαρτογραφικές αποδόσεις της πατρίδας του, της Αμερικής, και από την ζωγραφική επεξεργασία - δούλεμα της φόρμας της αμερικανικής σημαίας. Πραγματικά η καινοτόμος παρουσία του γίνεται το 1954 με την αμερικανική σημαία ως συγκεκριμένο εικονογραφούμενο αντικείμενο (βλ. Εικ. 3 (α)). Η σημαία αποτέλεσε για τον Τζονς μια σημαντική αφετηρία έμπνευσης. Την παρουσιάζει σε μια αφύσικη θέση. Δεν κυματίζει, αλλά μοιάζει απλωμένη σε μια οριζόντια επιφάνεια ή καρφωμένη πολύ προσεκτικά από την πάνω οριζόντια πλευρά. Πρόκειται για έναν αντισυμβατικό τρόπο παράστασης του εθνικού συμβόλου της πατρίδας του καλλιτέχνη. Ας υπενθυμίσουμε ότι βρισκόμαστε στην καρδιά του ψυχρού πολέμου οπότε μια πράξη που θα έδειχνε έλλειψη σεβασμού απέναντι στο εθνικό σύμβολο απαιτούσε κάποια τόλμη για να πείσει ότι απλά αποτελεί δημιουργική αφετηρία. (Crow, 2004). Από καθαρά αισθητική πλευρά, το έργο δεν απεικονίζει, δεν αναπαριστά, δεν αποτέμνει ούτε διοπτύει την πραγματικότητα σαν μέσα από παράθυρο αλλά –καθώς είναι αντικείμενο μοντέρνας τέχνης– είναι το ίδιο μια πραγματικότητα. Ιερόσυλη πραγματικότητα, αφού η πρώτη του ύλη είναι η σημαία...

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ο Τζονς εισήγαγε ένα σημαντικό μοτίβο στο έργο του, το χάρτη των Ηνωμένων Πολιτειών. Εκεί συνδυάζονται πολλά από τα στοιχεία της τεχντροπίας που ακολουθεί αυτή την εποχή: σκοτεινές αποχρώσεις, επιγραφές, ανεικονικά στοιχεία (URL2). Φτάνουμε έτσι σε μια εικονογραφική αποδόμηση του χάρτη ανάλογη, ίσως, με εκείνη που επιχείρησε ο θεωρητικός της χαρτογραφίας Χάρλεϋ με το έργο του (Harley, 1996).

Στο «χάρτη» του Τζονς (βλ. Εικ. 3 (β)), η «ιερή» μορφή του εδάφους της χώρας –προς τα έξω με τα σύνορα και προς τα μέσα με τα διοικητικά όρια και τις εθνικές οδούς και τους αυτοκινητοδρόμους– παύει να αντιμετωπίζεται έτσι. Κάτι τέτοιο δε μας εκπλήσσει όμως. Μετά από την «αξιοποίηση» της σημαίας της πατρίδας του ως μοτίβου, θέματος και αντικειμένου ο Τζονς έπιασε και το πάτριο έδαφος.



Εικόνα 3. Πίνακες του Τζονς: (α) Τρεις σημαίες, (β) Χάρτης, (γ) False Star, (δ) Untitled [ατυπολόγητο], (ε) το «δισταθές» πορτραίτο του Boring που αξιοποιεί ο Τζονς .

Και για έναν άλλο λόγο δεν πρέπει να μας παραξενεύει το δούλεμα που έκανε ο Τζονς στο χάρτη που είδαμε προηγουμένως. Ήδη από το 1959, σε πίνακες που μπορούν να θεωρηθούν σαν δοκιμές, έπαιζε με τα ονόματα και την απόδοση των χρωμάτων προετοιμάζοντας χωρίς ίσως να το ξέρει την αποδόμηση του χάρτη (βλ. Εικ.3 (γ)). Στον πίνακα αυτόν το όνομα του κίτρινου είναι αποτυπωμένο με απομίμηση γαλάζιων μηχανικών χαρακτήρων πάνω στο αντίστοιχο χρώμα. Επάνω αριστερά όμως το γκρι βρίσκεται αποτυπωμένο πάνω σε κίτρινοκόκκινες αποχρώσεις, ενώ κάτω αριστερά συνδυάζονται blue [η λέξη] και κόκκινο.

Στις αρχές της δεκαετίας 1980 ο Τζονς ενσωμάτωσε στο έργο του φωτεινές αποδόσεις αντικειμένων και γνωστών εικόνων ή συμβόλων (βλ. Εικ. 3 (δ)). Χαρακτηριστική είναι η χρήση του γνωστού σχεδίου με το διπλό γυναικείο πρόσωπο που επινόησε ο ψυχολόγος Edwin Boring και χρησιμοποιείται από την αντιληπτική ψυχολογία (perceptual psychology [The Economist, 1984]). Η «δισταθής όραση» (bistable vision) επιτρέπει να δούμε (βλ. Εικ. 3 (ε)) είτε (1) το προφίλ μιας ηλικιωμένης γυναίκας είτε (2) το στραμμένο δεξιά και πίσω κεφάλι μιας νεαρής γυναίκας. Σημειώνουμε ότι το φαινόμενο της δισταθούς απεικόνισης

συναντούμε στη γεωγραφία (χαρτογραφία), όπου, όπως επισημαίνει ο Graves (1975), η διαγράμμιση ή το γκριζάρισμα της ξηράς ή της θάλασσας μας κάνει να βλέπουμε την ξηρά σαν θάλασσα και τη θάλασσα σαν ξηρά ενώ ο Haggett το χρησιμοποιεί σαν γενικότερο παράδειγμα της «αναζήτησης για χωρική τάξη» (Haggett, 1990). Παράδειγμα δισταθούς απεικόνισης αποτελεί το έμβλημα της εμπορικής αλυσίδας Carrefour. Σε πρόερευνα σε γενικό κοινό (χωρίς καμιά επιτυχή ανάγνωση) και έρευνα σε τέσσερα σχολικά τμήματα γυμνασίου-λυκείου (I.P., άνοιξη 2007) αποδείχθηκε ότι μόνο ένα παιδί (αγόρι) λυκείου είχε διακρίνει την ανάγνωση του «C» (που είναι το αρχικό της λέξης Carrefour) μέσα σε εννοούμενο ανακεκλιμένο τετραγωνικό περίγραμμα που αποτελεί, ως σύνολο, το εμπορικό έμβλημα. Ούτε κανένα από τα ερωτώμενα άτομα ανέγνωσε στην τρίχρωμη απόδοση του σήματος την αναπαράσταση της γαλλικής σημαίας (κόκκινο-άσπρο-μπλε) που συμβολίζει τη χώρα προέλευσης της επιχείρησης.

Βρισκόμαστε στη θέση να διατυπώσουμε την άποψη ότι οι παιγνιώδεις αναπαραστάσεις των «ιερών» γεωγραφικών και εθνικών συμβόλων που μας προσέφερε ο Τζονς αποτελούν χαριτωμένες αλλά και θεμελιωμένες προτάσεις για εναλλακτικές προσεγγίσεις της γεωγραφικής διδασκαλίας.

4. Ανθρωπογραφίες του Hopper και πολεογραφίες του Γράββαλου: Ο άνθρωπος και η πόλη του

Επιλέγουμε στη συνέχεια να παρουσιάσουμε στοιχεία από το έργο δυο ζωγράφων, οπωσδήποτε αρκετά διαφορετικών μεταξύ τους, και να επικεντρωθούμε σε πτυχές του έργου τους που αφορούν ειδικά την αναπαράσταση της πόλης. Είναι ο Αμερικανός Edward Hopper που ωρίμασε στον 20ο αιώνα (1882-1967) και ο σύγχρονος Έλληνας ομότεχνός του Παναγιώτης Γράββαλος (1933 -).



Εικόνα 4. Πίνακες του Χόπερ: (α) Δωμάτιο στο Μπρούκλιν, (β) Γραφείο σε μικρή πόλη, (γ) Chop Suey, (δ) Nighthawks.

Η επιλογή της αναπαράστασης της πόλης που κάνουμε, ως «γεωγραφικής ζωγραφικής» δεν είναι τυχαία. Αναπαραστάσεις της πόλης βλέπουμε συχνά και είναι γνωστό ότι η πόλη ανασυγκρότησε το «πρόγραμμα» της ίδιας της ζωγραφικής. Σύμφωνα με το Μαξ Βέμπερ «ταλείως ιδιαίτερες μορφικές αξίες στη σύγχρονη καλλιτεχνική μας κουλτούρα κατάφεραν να γεννηθούν μόνο μέσω της ύπαρξης της σύγχρονης μεγαλούπολης» (Weber, 2003). Ο μεγάλος αυτός κοινωνιολόγος κάνει μια αποτύπωση της σύγχρονης μεγαλούπολης με αναφορά στα σύγχρονα μέσα μεταφορών, το φωτισμό της, τις βιτρίνες και τις αίθουσες συναυλιών, τα εστιατόρια και τα café, τις καμινάδες της και τις κτιστές επιφάνειές της που άλλωστε συνθέτουν «όλο τον ξέφρενο χορό των ηχητικών και χρωματικών εντυπώσεων» (Weber, όπ. π.) που ονομάζουμε σύγχρονη πόλη.

Επισκοπώντας το έργο του Χόπερ αποκομίζουμε αμέσως την εντύπωση πως τίποτε από αυτά τα στοιχεία δεν απουσιάζει από αυτό. Η πόλη, στην πατρίδα του Αμερική του 20ου αιώνα, αντικατοπτρίζεται στο έργο του με προσωπικό τρόπο που ωστόσο, μολονότι υποβλητικός, δεν παύει να είναι και ιδιαίτερα επιλεκτικός. Θα λέγαμε ότι ο Χόπερ μας προσφέρει μάλλον θραύσματα πόλης και αγωνίες της μικρής πόλης παρά εορταστικά πανοράματα ή αστικές δοξολογίες μεγαλούπολης, όπως ίσως θα το περίμενε κανείς.

Το σπουδαιότερο είναι πως πολύ συχνά, στους πίνακες του Χόπερ, –και αυτό αποτελεί ένα διδακτικό μήνυμα– κέντρο της απεικόνισης αποτελεί μια μεμονωμένη ύπαρξη (βλ. Εικ. 4 (α), (β)). Ακόμα και στις περιπτώσεις που οι εικόνες του κατοικούνται από περισσότερα άτομα, φαίνεται πως η λιτή πλαστική του γλώσσα κάνει αποτυπώσεις τής μοναξιάς και της απομόνωσης (βλ. Εικ. 4 (γ), (δ) [URL3]). Αυτή ακριβώς είναι που αναδεικνύει ως ήρωα των «αστικών θρύλων» του Χόπερ τον ίδιο το θεατή του έργου του. Όπως έχει γραφεί «η λιτότητα του Χόπερ, μαζί με την ολοένα αυξανόμενη τάση του για σαφή απεικόνιση των λεπτομερειών και συμβάντων μας επιτρέπει να προβάλλουμε τις λεπτομέρειες της δικής μας ζωής στο δικό του ζωγραφισμένο κόσμο και να θεωρούμε ότι οι ζωές που προβάλλονται στον καμβά συμβολίζουν τις ζωές όλων» (Lyons, 1995).

Ο Χόπερ, με τα πάντα ορθάνοιχτα παράθυρα των πινάκων του, παρήγαγε μια «γεωγραφία του βλέμματος» που μοιάζει να είναι «γεωγραφία του βλέμματος του απλού ανθρώπου της πόλης». Η Gail Levin, που μας προσέφερε μια μεγάλη σειρά φωτογραφιών των σημείων που απαθανάτισε ο Χόπερ (Levin, 1998), μας επιτρέπει να «παίζουμε» προσθέτοντας, στα πραγματικά τοπία, έναν άνθρωπο εδώ, μια σκιά εκεί ή να αλλάξουμε το χρώμα ενός κτιρίου ή να καθαρίσουμε μια επιφάνεια. Βλέπουμε τότε πως όλα αλλάζουν. Σαν να μπαίνουμε κι εμείς στους πίνακές του ή να βγαίνουμε από αυτούς. Μια μεγάλη διδακτική στοχοθεσία γεννιέται μπροστά στα μάτια του διδασκάλου της γεωγραφίας και του σπουδαστή του.

Μπορούμε να συγκρίνουμε τις επιλογές του Χόπερ με εκείνες του δικού μας Γράββαλου; Υπάρχει μια αναλογία ύφους και αποτύπωσης «θραυσμάτων πόλης» που να είναι κοινή στους δύο καλλιτέχνες; Ας δούμε για λίγο την «Αρχαία αγορά» (Εικ. 5(α)). Γνωρίζουμε ότι στο ζωγράφο αυτό τα αρχαιολογικά μνημεία της Αθήνας, όπως αυτά έχουν ενταχθεί στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον της ελληνικής πρωτεύουσας, ασκούν ιδιαίτερη έλξη. Στον πίνακα είναι αισθητή η απουσία κάθε ίχνους ζωντανής ύπαρξης. Μπορούμε όμως να μιλήσουμε για μοναξιά όπως την εννοούμε στο Χόπερ; Θα ήταν ευκολότερο μάλλον να επισημάνουμε κυρίως την απομόνωση του ερειπίου της Ρωμαϊκής Αγοράς, ανάμεσα στα σύγχρονα κτίσματα που το περιβάλλουν. Μια σειρά από ερωτήματα προβάλλουν εδώ. Είναι «σωστή» η θέση του μέσα στη γειτονιά; Θα έπρεπε να συμπληρωθεί η εικόνα πολεοδομικά και ζωγραφικά με κάποιους συνδέσμους ζωής και κίνησης; Είναι ρεαλιστική η απουσία ουρανογραμμής (ορίζοντα) που θα γέμιζε με επιθετικές πολυκατοικίες; Πρόκειται για ερωτήματα που ο δάσκαλος της πόλης θα μπορούσε να θέσει στους μαθητές του σε σχέση με μια κριτική για τους κατοίκους της πόλης οι οποίοι, συχνά, αγνοούν και, πάντως, δε σέβονται όσο θα έπρεπε, τη μοναδική τους πολιτιστική αθηναϊκή κληρονομιά.



Εικόνα 5. Πίνακες του Γράββαλου: (α) Αρχαία Αγορά, (β) Νεοκλασικό προς κατεδάφιση, (γ) Γωνιά της παλιάς Αθήνας, (δ) Γραμματόσημο με άποψη του Αγ. Νικολάου (Κρήτη).

Και για το «Νεοκλασικό προς κατεδάφιση» (Εικ. 5 (β)) τίθενται παρόμοια με τα προηγούμενα ερωτήματα. Εκείνο που συγκινεί ιδιαίτερα είναι ο τίτλος του. Τίτλος ειρωνικός και πένθιμος για το χαμένο νεοκλασικό της Αθήνας. «Προς κατεδάφιση». Η εργολαβική επίθεση κατά του χώρου της ελληνικής πόλης κατέστησε όλα τα μικρότερα και παλαιότερα κτίσματα, δηλαδή όλη τη νεότερη «πρόσοψη» της ελληνικής πόλης, αντικείμενα προς κατεδάφιση. Για όποιον λοιπόν θαυμάζει αυτό το «άγαλμα» –ας θυμηθούμε πως ο κάτοικος της πόλης αγάλλεται και με τη θεά όμορφων οικημάτων αν έχει έτσι διαπαιδαγωγηθεί– ασ

γνωρίζει ότι δεν θα το ξαναδεί.

Μέσα από οπτικές γωνίες και με γωνιές των ίδιων των κατασκευών, ο ζωγράφος καταφέρνει να αναπαραστήσει πιστά τη διαχρονικότητα του αθηναϊκού τοπίου και το «πάντρεμα» των πολιτισμών του. Διασώζει επίσης κομμάτια της πόλης που αύριο, ίσως «θυσιασθούν» και αυτά στο βωμό του εργολαβικού κέρδους. Η «Γωνιά της παλιάς Αθήνας» (Εικ. 5 (γ)) αποτελεί μια ενδιαφέρουσα περίπτωση όπου, μαζί με τη γεωγραφία και την ιστορία της πόλης, ο καλλιτέχνης καταφέρνει, να αποτυπώσει την κλασσική ομορφιά, τη βυζαντινή ευλάβεια και τη νεοκλασική αγωνία του 19ου αιώνα για απεικόνιση της συνέχειας της φυλής. Μιας φυλής που πάντως αυτοεπιβεβαιώνεται με την νεωτεριστική αυθάδεια της εποχής μας.

Περισσότερο από όσο συμβαίνει στο έργο πολλών άλλων ομοτέχνων του, το έργο του Γράββαλου, κυριαρχείται από φανερή ρεαλιστική διάθεση και σχεδιαστικό οίστρο, πράγμα που έτσι τον φέρνει κοντά στο γεωγράφο. Θα σταθούμε γι' αυτό, ιδιαίτερα, σε μια πολυσύνθετη εργασία του Π. Γράββαλου, η οποία συνδέει άμεσα τον καλλιτέχνη με την «πολεογραφία» (Εικ. 5 (δ)). Αναφερόμαστε στις τέσσερες σειρές γραμματοσήμων με ελληνικές πόλεις που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης αυτός. Έχουν τον τίτλο, «Πρωτεύουσες Νομών και χαρακτηριστικά στοιχεία τους» (1988-1994). Και μάλιστα το υλικό για τα «εικονίδια» που είναι τα γραμματόσημα αποτέλεσε αργότερα (1997) το έναυσμα για μια σειρά χαρακτηριστικών συνθέσεων με τίτλο «Τοπία».

5. Αντί για συμπεράσματα: Για μια γόνιμη διαθεματική διδακτική συνεργασία Γεωγραφίας και Ζωγραφικής

Πολύ κοντά στη Γεωγραφία, η ζωγραφική προσφέρει, χάρη στη διαθεματική προσέγγιση, ευκαιρία για ανανέωση των διδακτικών στόχων (: πιο κοντά στον άνθρωπο) και των διδακτικών μεθόδων (: πιο κοντά στο σπουδαστή/στη σπουδάστρια) του γεωγραφικού μαθήματος.

Στα παραδείγματα που δώσαμε από το έργο τεσσάρων εικαστικών καλλιτεχνών προτείναμε την παραδοξότητα του René Magritte ως «οδηγό» Διδακτικής, αντλήσαμε ιδέες από την «ιχνογραφία» και τις «μαθητικές» επιδόσεις του Jaspers Johns, επισημάναμε τα στοιχεία ανασυγκρότησης της Γεωγραφίας που περιλαμβάνει η ανθρωποκεντρική ματιά του Edward Hopper και ξαναθέσαμε σε όρους της «πολεογραφίας» του έλληνα χαρακτήρι-ζωγράφου Παναγιώτη Γράββαλου θέματα της αστικής γεωγραφίας του ελληνικού χώρου.

Σε κάθε περίπτωση ο διδάσκων μπορεί να αναζητά τον ανώτερο («υπερ-κλαδικό») στόχο που θα υπηρετήσει δια μέσου της ζωγραφικής εικονογραφίας και να «διαβάξει» με τη βοήθεια του δημιουργού το χώρο που έχει παραγάγει η κοινωνία. Η αναζήτησή του στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας θα είναι εποικοδομητική και για τον ίδιο.

Βιβλιογραφία

Αθανασάκης, Α., 2003: Η διαθεματική οργάνωση και λειτουργία της σχολικής γνώσης: Γνωστικές, κοινωνικές και πολιτισμικές επιπτώσεις και προοπτικές, Πρακτικά 1ου Συνεδρίου της Ένωσης για τη Διδακτική των Φυσικών Επιστημών, Εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα, 131-134.

Γαργαντούδης, Ε., Σ. Χατζηδημητρίου, Χ. Ντουνιά, Θ. Μέντη, 2006: Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Β' Γυμνασίου, ΟΕΔΒ.

Δουκέλλης, Π., [Επιμέλεια], 2005: Το ελληνικό τοπίο, Εστία.

Λιάκος, Α., 2007: Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;, Πόλις, 70-74.

Παπανούτσος, Ε. Π., 1965: Αγώνες και αγωνία για την παιδεία, Ίκαρος, 264-268.

Ρέντζος, Γ., 2006: Ανθρωπογεωγραφίες της πόλης, Εκδ. Τυπωθήτω-Δαρδανός, Αθήνα, 113-163.

Ρέντζος, Ι., 2002: Η προσληψη του γεωιστορικού περιβάλλοντος – Παραδείγματα απο την Πρέβεζα, 6ο Πανελλήνιο Γεωγραφικό Συνέδριο της Ελληνικής Γεωγραφικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη 3-6 Οκτωβρίου 2002. Ήμερίδα περιβάλλοντος, CD Rom.

Τερκενλή, Θ., 1996: Το πολιτισμικό τοπίο: γεωγραφικές προσεγγίσεις, Παπαζήση.

Χρονοπούλου, Α., 2006: Η «διαθεματικότητα» πάλι στο προσκήνιο· η σύγχυση του Π.Ι. – και όχι μόνο– για το θέμα: Η σχετική συζήτηση εξελίσσεται, Σύγχρονη Εκπαίδευση, 146, 9-16.

Buckminster Fuller Institute, 1991: Dymaxion GLOBE, Shasta Visions.

Crow, Th. 2004: The Rise of the Sixties, Laurence King Publishing, London, [1996], 19.

Dagen, Ph., 2005: La peinture à l'épreuve de la géographie et du régionalisme, Le Monde, 16.7.2005, 22.

Daniels, S., 1994: The Political Iconography of Woodland in Later Georgian England. Cosgrove, D. & S. Daniels, [Ed.], The Iconography of Landscape, Cambridge University Press, 43-82.

Dubbini, R., 2002: Geography of the Gaze, University of Chicago Press, 12.

Engert, J., 1964: Εγκυκλοπαιδισμός, Μεγάλη Παιδαγωγική Εγκυκλοπαίδεια, τ. 2, Ελληνικά γράμματα, σελ. 291.

Gail, L., 1998: Hopper's Places, University of California Press, 2nd Ed.

Graves, N.J., 1975: Geography in Education, Heinemann.

Haggett, P., 1990: The Geographers Art, Blackwell, Oxford, 16-17.

Harent, S., 2005: Peindre la ville au XVIIIe siècle. Gady A. et J. –M. Pérouse de Montclos [Catalogue sous la direction de:], De l'Esprit des villes, Ville de Nancy. 206-215.

Harley, J.B., 1996: Deconstructing the Map. Agnew, J., D.N. Livingstone & A. Rogers, Human Geography, Blackwell, Oxford, 422-443.

Jantsch, E., 1972: Vers l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité dans l'enseignement et l'innovation. Léo Apostel et al., L'interdisciplinarité, OCDE/CERI, 108, 109.

Lyons, D., 1995: "Introduction". Lyons D. and A. Weinberg, Edward Hopper and the American Imagination, Whitney Museum, xi, xii.

Snow, C.P., 1995: Οι δύο κουλτούρες, [Εισαγωγή.: St. Collini, Μτφ.: Μ. Τζαντζή], Ελληνικά γράμματα.

The Economist, 1984: "Seeing is deceiving", 22 Dec. 1984, 77-83.

URL1 <http://www.pi-schools.gr/programs/depps> όπου το Διαθεματικό ενιαίο πλαίσιο προγραμμάτων σπουδών (ΔΕΠΠΣ) και τα αναλυτικά προγράμματα σπουδών (Α.Π.Σ.) υποχρεωτικής εκπαίδευσης.

URL2: <http://www.moma.org>.

URL3: <http://en.wikipedia.org/wiki/Nighthawks>.

Weber, M., 2003: Η πόλη, Κένταυρος, 2003, 50 [Παράθεμα του μεταφραστή Θ. Γκιούρα].