

Η εκπαίδευση του βλέμματος. Με τον τρόπο του Ανρί Μισώ

To see is an act of choice
John Berger, *Ways of Seeing*

Μηλήν Βέμη
Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης
Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Η «εκπαίδευση του βλέμματος»¹ έχει αναδειχτεί τις τελευταίες δεκαετίες σε έναν από τους κύριους στόχους όλων των μουσειοπαιδαγωγικών δραστηριοτήτων στα μουσεία, τις πινακοθήκες, τους αρχαιολογικούς χώρους, αλλά και γενικότερα σε μέλημα όλων όσοι στις αίθουσες διδασκαλίας, από το νηπιαγωγείο ως την τριτοβάθμια εκπαίδευση, ενδιαφέρονται για τη διδακτική της τέχνης και του πολιτισμού. Χάρη στη συμβολή νευρολόγων, καλλιτεχνών, ιστορικών της τέχνης, φιλοσόφων, κοινωνιολόγων και ανθρωπολόγων, αναγνωρίζεται ευρύτερα κάτι γνωστό από την αρχαιότητα, ότι το να «βλέπεις» δεν είναι απλώς υπόθεση της οπτικής λειτουργίας ενός ματιού, είναι και θέμα κοουλτούρας², καλλιέργειας.

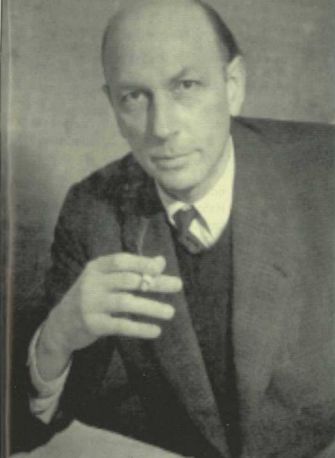
Η ανάγκη για την αναζήτηση κατάλληλων τρόπων εξέτασης στην ενεργητική πρόσληψη των οπτικών μορφών και τη βήμα βήμα προσέγγιση των εικαστικών κωδικών συγκεκριμένων έργων από ένα κοινό οποιασδήποτε ηλικίας και μορφωτικής προέλευσης, χωρίς να είναι καινούργια, παραμένει πάντοτε επίκαιρη και διευκολύνεται στην πράξη από την επισήμανση πετυχημένων παραδειγμάτων. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί, κατά τη γνώμη μας, το βιβλίο του ποιητή και ζωγράφου Ανρί Μισώ (Henri Michaux), *En rêvant à partir des peintures énigmatiques*³, στο οποίο αναγνωρίζουμε, πέρα από την αναμφισβήτητη λογοτεχνική του αξία, όχι μόνο ένα λογοτεχνικό είδος –γνωστό από την αρχαιότητα– που καταγίνεται με την περιγραφή έργων τέχνης, αλλά και μια πρόταση δημιουργικής πρόσληψης εικαστικών μορφών γενικότερα. Στη συνέχεια, αναλύονται τα στοιχεία αυτά του εγχειρήματος του Ανρί Μισώ που, κατά την άποψή μας, καθιστούν το βιβλίο του, εκτός των άλλων, και μοντέλο κατάλληλο για την

εκπαίδευση μουσειοπαιδαγωγών και εκπαιδευτικών, αλλά και του καθηνός μας.

Ο Ανρί Μισώ ταξιδεύει στο εσωτερικό πινάκων

Ο Βελγικής καταγωγής ποιητής και ζωγράφος Ανρί Μισώ (Βέλγιο 1899 - Παρίσι 1984) έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του αυτοεξόριστος και αρνούμενος την καταγωγή του. Συγγραφέας ανάμεσα σε άλλα των έργων *Un barbare en Asie* (1933), *Plume* (1948), *Ailleurs* (1948), τριών ποιητικών συλλογών με αφορμή την πειραματική εμπειρία του στη μεσαλίνη (*Connaissance par les gouffres*, 1961), και πολλών ταξιδιωτικών ανταποκρίσεων σε περιοδικά, κατέχει από νωρίς μια ξεχωριστή θέση στα γαλλικά γράμματα⁴ και δεν είναι σήμερα τόσο άγνωστος στην Ελλάδα, όσο ό,ταν πρωτοδιαβάζονταν κάποια σποραδικά μεταφρασμένα και ανθολογημένα κείμενά του, στις δεκαετίες του 1960 και του 1970. Ούτε είναι τυχαίο ότι είχε αμέσως προσελκύσει το ενδιαφέρον σημαντικών μας ποιητών⁵.

Αυτό ο αιγινιακός άνθρωπος, που για πολλά χρόνια τα μόνα γνωστά χαρακτηριστικά του ήταν τα μάτια του, φωτογραφημένα από τον Μπρασί, φωτογράφο μεταξύ άλλων και των έργων του Πικάσο, υπήρξε εραστής των σπάνιων διαδρομών κάθε λογής, στον Αμαζόνιο, στην Κίνα, στην Ινδία, στις ψυχοτρόπες ουσίες, αλλά και στο εσωτερικό πινάκων ζωγραφικής. Τα ταξίδια του αυτά ήταν πάντα μια παθιασμένη και συχνά επικίνδυνη αναμέτρηση με το άγνωστο, συνοδευμένη κάθε φορά από την απαίτηση που έθετε στον εαυτό του να καταγράψει «εν θερμώ» όσα ανακάλυπτε, δημιουργώντας έτσι ένα έργο μοναδικό, που δύσκολα χωρά σε γνωστές κατατάξεις. Έργο εικαστικό και λογοτεχνικό, που αν υπολογίσουμε την ποικιλία, τον όγκο και την πρωτοτυπία του, αρχίζει μόλις να γίνεται οικείο στον έλληνα αναγνώστη, χάρη και σε εξαιρετικές πρόσφατες μεταφράσεις του από την πεζογράφο Μαρία Ευσταθιάδη (*Εκουαδόρ, Άγρια, 2001*) και τον ποιητή Αργύρη Χιόνη (*Με το αγκίστρι στην καρδιά, Γαβριηλίδης, 2003*)⁶.



επάρκεια, σηματοδεδμένο από δυο μεγάλα κόμματα, ή κλειδιά, καταλαμβάνει ολόκληρο σχεδόν τον πίνακα.

Κλειστό απέναντι στη φύση, τις φωνές του δάσους, τις φωνές της φύλαγας για ζωή, τις φωνές της τάλμης ή τις φωνές του αδιύατου, αυτό το κοντρό, το χοντροκέφαλο, αυτός ο δούκας των μουσικών οργάνων, αναπαύεται πάνω σ' ένα καλάρο».

(B)

«Σπίπα στη σειρά.

Στερεωμένοι στην πρόσοψη, όρθιοι με την πλάτη στην πέτρα, σε ένα κάποιο ύψος, μετέωροι δίχως στήριγμα, ακίνητοι, άντρες στη σειρά, άψογοι, ντυμένοι για έλθοδο, με πανωφόρι και το καπέλο στο κεφάλι, ολόιδιοι εκτός από το μέγεθος. Είναι τρεις.

Προσώψεις σπιτών, προσώψεις ανθρώπων.

Κανείς δεν μπαίνει, κανείς δε βγαίνει. Δεν είναι σε θέση να μπει. Σαν να τους έχουν κολλήσει εκεί πάνω, παραμένουν στην επιφάνεια. Άνθρωποι, χώρια! Δεν είστε ευπρόσδεκτοι στο απάνθρωπο σπίτι, που ωστόσο διακρίνεται «άνθρωποι». Ανώνυμοι, κρατώντας τις αποστάσεις, κοκαλωμένοι, καθέναν στον στενό, κανονισμένο χώρο του, που δεν πρέπει να συρρικνωθεί. Να συντηρηθεί η συντήρηση!»

Πρόκειται, θυμίζουμε, για αυτοτελή ποικιλία κείμενα που δεν χρειάζονται τους πίνακες για να υπάρξουν σε ένα βιβλίο⁴. Ωστόσο εδώ, επιδιώκουμε να αναδειχουμε την παιδευτική διάσταση του βιβλίου αυτού⁵, την οποία πρώτα ο ίδιος ο Μισώ αναγνωρίζει στον πρόλογο του βιβλίου του, «το εγχείρημα ήταν διδακτικό, θα το συμβούλευα και ως έχει στέλεις», δηλώνοντας ότι τα κείμενα που ακολουθούν είναι η προσωπική του άσκηση για να μην βλέπει παθητικά τους πίνακες που δόνησαν καταρχήν το ενδιαφέρον του και του προκάλεσαν μια αυθόρμητη πρώτη ανταπόκριση, αλλά «ο παράδοξος πίνακας μοιάζει με το ξεκίνημα μιας πορείας που, απότομα, σταματά». Γράφει λοιπόν, θέλοντας να συνεχίσει αυτήν την πορεία, να ανακαλύ-

ψει καθ' οδόν το ευρύ δίκτυο των «δρόμων»-σημασιών που αναδιόπνεται αν μείνεις, όσο χρειάζεται, μπροστά στα έργα.

Η ζωτική άσκηση της περιγραφής

Μας εισάγει έτσι αμέσως στην πρακτική της περιγραφής. Η απόπειρα της περιγραφής ενός εικαστικού έργου σε μιαν άλλη γλώσσα (έναν άλλο κώδικα: λεκτικό, εικαστικό⁶), σωματική έκφραση), όπως έχουμε υποστηρίξει και αλλού⁷, μπορεί να αποτελέσει για άτομα κάθε ηλικίας, το πρώτο βήμα προσέγγισης οποιουδήποτε έργου/μουσειακού αντικείμενου, είτε πρόκειται για χροστικό αντικείμενο, είτε για έργο τέχνης. Η περιγραφή, που είναι εξάλλου και απαραίτητο στάδιο οποιασδήποτε συστηματικής μελέτης ενός αντικείμενου και από τους ειδικούς, μάς μαθαίνει, μεταξύ άλλων, να βλέπουμε, ασκεί και εκπαιδεύει την αντίληψή μας⁸. Η άσκηση της περιγραφής μάς φανεώνει κάθε είδους λεπτομέρειες, «οράτες» στην επιπόλαια ματιά, επειδή αργοπορούμε με προσοχή σ' ένα έργο και, προκειμένου να το περιγράψουμε, αφήνουμε καθ' ανάγκην στην άκρη τα στερεότυπα και τις τυχόν υπάρχουσες προκαταλήψεις μας που, όπως είναι γνωστό⁹, αποτελούν ένα από τα συχνότερα εμπόδια για την ουσιαστική ανταπόκριση μας σ' ένα συγκεκριμένο έργο. Η προσοχή μας, που δεσμεύεται σκόπιμα στη διαδικασία της περιγραφής (προφορικής ή γραπτής, ομαδικής ή όαη) κι έτσι δεν βιάζεται να αποσυρθεί αλλά αντίθετα επιμένει, βασίζεται ήδη στην παραδοχή ότι κάθε έργο μάς καλεί σε άγνωστους δρόμους, που αξίζει να τους ανακαλύψουμε περπατώντας τους. Μπαίνουμε τότε στον κόπο μιας περιήγησης, που πραγματοποιείται μέσα από την περιγραφή. Πώς αντέγραφαν και αντιγράφουν οι ομότεχνοι έργα άλλων για να γνωρίσουν να τα διδάχονταν; Η πνευματική σκηνία, που έτσι κι αλλιώς παραμονεύει τον καθένα μας, δεν είναι σύμμαχος

Στο βιβλίο του *En rêvant à partir des peintures énigmatiques*, ο συγγραφέας επιλέγει έναν ζωγράφο της εποχής του, του οποίου το όνομα δεν αναφέρει πέραν των αρχικών «Ρ.Μ.», και με αφορμή μια σειρά πινάκων του, που ούτε αυτούς τους κατονομάζει, συνθέτει μια σειρά ποικιλικά κείμενα που επίσης δεν τίτλοφορεί, κείμενα μέσω των οποίων «μεταφράζει», ή αλλιώς μεταθέτει, τα ανιγνόμενα των πινάκων από τον αρχικό εικαστικό κώδικα, σε έναν άλλο, των λέξεων. Κάνει έτσι συμμετοχο τον αναγνώστη σε ένα ιδιότυπο ταξίδι, μια διαδικασία που αιχμαλωτίζει το ενδιαφέρον με λεκτικά και μόνο μέσα, ενώ ταυτόχρονα προκαλεί την περιέργεια να γνωρίσουμε τους πίνακες-αφετηρία και σταδιακά και να νηπαίσθητα, όσο η ανάγνωση/ταξίδι προχωρεί, συντελεί στην εκπαιδευτική του βλέμματος εκείνου που θα επιλέξει και θα ενδιαφερθεί να δε.

Ας διαβάσουμε όμως κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα από τα κείμενα του Ανρί Μισώ¹⁰:

(α)

«Ένα κοντραμπάσο, το κοντραμπάσο, με εμπέμεγες σώμα, με το παράστημα όλο

1. Ο ποιητής και ζωγράφος Ανρί Μισώ.



2. Ο Ρενέ Μαγκρίτ φωτογραφημένος από τον Lothar Wollech.

στη γνωριμία και την απόλαυση ενός έργου. Το μολύδι της αντιγραφής, ή της περιγραφής, είναι.

Σε δύο σύντομα κείμενα που συνοδεύουν ως πρόλογος και επίλογος τις διαδρομές του Ανρί Μισώ «μέσα» στους πίνακες του «Ρ.Μ.», ο ποιητής αποκαλύπτει τα πολύτιμα μυστικά του χειριστήματός του, με βάζει στο ποιητικό εργαστήρι του:

«Χρησιμοποίησέ τους πίνακες για να στοχαστώ. Για να νικήσω την τεμπέλη μου όταν δέχομαι τις ποικίλες, ακαθόριστες εντυπώσεις ενός πίνακα και να μην βιάζομαι να φύγω μακριά από τα στοιχεία που αρχίζουν να διακρίνονται και να με καθοδηγούν μακρύτερα, με βοηθούν οι λέξεις του γραψίματος...»

Προσοχή! Δεν λέει «της γραφής», λέξη φιλάρεσκη που θα υπονοούσε μια λογοτεχνική –άρα απαγορευτική για πολλούς– άσκηση, αλλά του χειρωνακτικού γραψίματος. Όποιος θέλει να μην στον κόπο, μπορεί.

Ας εξετάσουμε όμως το πόσο ουδέτερη, «αντικειμενική» μπορεί να είναι μια περιγραφή. Πόσο η υποκειμενικότητα του θεατή παρεμβαίνει. Πού μπορεί να μας οδηγήσει αυτή η άσκηση; Πού βρίσκονται τα όρια περιγραφής και ερμηνείας; Για να διερευνήσουμε αυτά τα στοιχεία, χρειαζόμαστε πολλά και διαφορετικές

προέλευσης παραδείγματα. Μπορούμε να ανατρέξουμε σε επιστημονικές περιγραφές αρχαιολόγων και ιστορικών της τέχνης που απαιτούν εξειδικευμένο λεξιλόγιο και μια συγκεκριμένη και ενδεχομένως απαγορευτική για τον αμύπη ορολογία, αλλά και σε λογοτεχνικές περιγραφές, συχνές σε πολλά έργα αλλά και ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος, γνωστό από την αρχαιότητα, όπως οι *Εικόνες* του Φιλόστρατου¹⁴, οι «εκφράσεις» των Βυζαντινών συγγραφέων και, τέλος, πιο σύγχρονα κείμενα όπως του Ανρί Μισώ, του Φρανσίς Πονζ¹⁵ και πολλών άλλων. Από την εξέταση των παραδειγμάτων γίνεται φανερό ότι μια περιγραφή παρουσιάζει, κατά περίπτωση, διαφορετικό βαθμό εκλέπτυνσης και ποικίλες δυνατότητες ανάλυσης, εμπόθυνσης και αποκάλυψης. Επειδή ο στόχος της κάθε φορά διαφέρει, αλλά και γιατί η εκλέπτυνση της ματιάς και της αντίληψης των υποκειμένων και διαφέρει και καλλιεργείται¹⁶, και, κατά την ίδια τη διαδικασία της περιγραφής, σε κάποιο βαθμό, εξελίσσεται.

Στην αρχή βλέπουμε ότι υπάρχει αραδιοασμένο στην επιφάνεια. Σιγά, παραμένοντας, κόνοντας εικασίες, ψάχνοντας αναλογίες και, προχωρώντας έτσι σε ολοένα και βαθύτερους εσωτερικούς συνειρμούς, αρχίζουμε να αναγνωρίζουμε σχέσεις που συνδέουν τα ορατά στοιχεία του έργου μεταξύ τους αλλά και μαζί μας. Ξεκινά μ' αυτόν τον τρόπο μια ουσιαστική επικοινωνία μας με το έργο και αναδύεται αβίαστο το συναισθηματικό και αυτή καθαυτή η επικοινωνία με το έργο έχει υπολογισίμη αξία. Πρόκειται για μια στιγμή προσωπικής δημιουργίας, μια ποιητική δραστηριότητα αναδημιουργίας ή ολοκλήρωσης του συγκεκριμένου έργου, με την πρόσληψή του. Για να προχωρήσει όμως κάποιος σ' αυτό το στάδιο, ένας μόνο πίνακας δεν αρκεί. Χρειάζεται να εξερευνησουμε τον εικαστικό κώδικα του ευρύτερου έργου του καλλιτέχνη. Να εξοικειωθούμε με το σύμπαν του, μια και κάθε άξιος καλλιτέχνης δημι-

ουργεί με το σύνολο του έργου του έναν συνεκτικό, αναγνωρίσιμο κώδικα. Γι' αυτό και ο Μισώ δεν περιορίζεται σε μια μόνο ζωγραφιά. Περιηγείται αρκετούς πίνακες, αρκετούς για να γνωρίσει και να γνωρίσουμε το λεξιλόγιο του ζωγράφου. Η εξοικείωση με ένα έργο θέλει χρόνο, θέλει να ανακαλύψουμε την αλφάβητά του, το συντακτικό του, και τότε μόνο προκύπτουν, σαν μικρές αποκαλύψεις, οι βαθύτεροι συνειρμοί μας, η κατανόηση των βαθύτερων σχέσεων, που δίνουν τις σημασίες στις απεικονίσεις. Όπως υπογραμμίζει και ο ερευνητής του κοινού των μουσείων τέχνης, ο Πιερ Μπουρντιέ¹⁷, «ο χρόνος που ο θεατής αφιερώνει στο κοίταγμα ενός έργου, δηλαδή ο χρόνος που του χρειάζεται προκειμένου να εξαντλήσει τις σημασίες ενός έργου, εξαρτάται από τον βαθμό στον οποίο έχει κατακτήσει τον κώδικα ενός μνημύματος». Πώς μπορεί να γίνει αυτό; Με ποικίλους τρόπους αλλά και τον πιο άμεσο –εδώ βρίσκεται και το μεγάλο μάθημα του Μισώ: Μας δείχνει –μάλιστα όχι θεωρητικά, αλλά προσακλώματα ως σε άμεση, βιομηχανική συμμετοχή σε μια διαδικασία, τις οποίες ορίζει με σαφήνεια τις συνθήκες– ότι δεν χρειάζονται προαπαιτούμενες γνώσεις σχετικά με ένα έργο και τον δημιουργό του προκειμένου να επιχειρήσει κανείς την προσέγγιση της τέχνης, ακόμη και της πιο αινηματικής. Ανετανίας, καλό είναι να ξεκινάμε «ξαρμάτωτο», μη γνωρίζοντας ούτε καν το όνομα του καλλιτέχνη, αφήνοντας κατά μέρος τις ανιστάσεις μας που θεριεύουν μπροστά στο ασυνήθιστο, το άγνωστο έργο. Να ξεκινάμε απλά από το άμεσο, προσωπικό μας βίωμα, τη δική μας μοναδική σχέση με το έργο. *«Άραγε δεν θα δούμε ποτέ σ' ένα άμορφο σιωπηλό πρόσωπο, ή σ' ένα πρόσωπο χωρίς σώμα, ή σ' ένα κεφάλι από γύψο ή μάρμαρο, το ακίνητο μέτωπο ξαφνικά να θυμάται ετούτο ή εκείνο και ο κρόταφος να μουσκεύει από την ανάμνηση ενός παλιού τραγικού γεγονότος; Μα ναι. Συνέβη. Εδώ μπροστά μας. Μια*



3. Ρενέ Μαγκρίτ,
«Η μεγάλη
οικογένεια» (1963).

κλήδα αίματος φανερώθηκε και απλώνει. Πάνω στο λευκό, δίχως σκιές πρόσωπο η «σημαδιακή» ανάμνηση, αρχικά κρυφή, προδόθηκε. Το αίμα θα αναβλύσει από την πληγή της ψυχής.

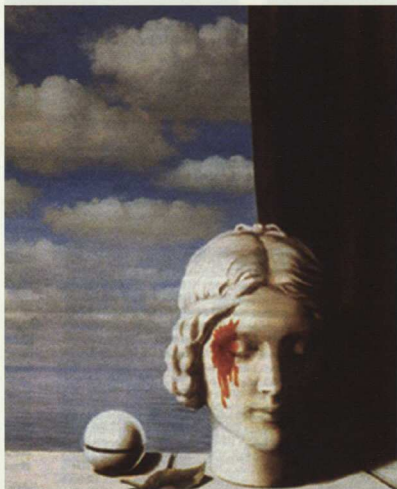
Πέρα απ' τον κρόταφο, το έντονο κόκκινο απλώνει, σκουραίνει, θα γίνει ανεξίτηλο.

Απ' το παράθυρο, στον έξω κόσμο, διαβαίνουν σύννεφα, που μοιάζουν σκέψεις- που φαίνονται να αργοπορούν, που παραμένουν, σαν σοβαρή κατάσταση που δεν θα βολευτεί ποτέ, που η κουρτίνα, στο παράθυρο, θα είναι πάνω τους παντοτινά μισόκλειστη.

Έχοντας φύγει από το χέρι του γλύπτη, έχοντας εισχωρήσει στην ύλη, η ζωή συνεχίζεται.

Η πέτρα, επιτέλους, από μόνη της συναισθάνεται, εκδηλώνεται. Ξαναζει προς το παρόν ένα δράμα.

Μαρμάρινο πρόσωπο που ματώνει, που, κατά τα άλλα απαράλλαχτο, εκφράζεται σιωπηλά».



4. Ρενέ Μαγκρίτ,
«Η μνήμη» (1942).

Διαβάζοντας τα κείμενα του *En rêvant à partir des peintures énigmatiques*, ζούμε μια σταδιακή εξοικείωση με το έργο του Ρ.Μ. Παρακολουθούμε τον συγγραφέα από σελίδα σε σελίδα να περιγράφει χωρίς υπερβολές, αλλά με ευαισθησία και ακρίβεια αυτό που βλέπει: μεμονωμένα αντικείμενα, σύνολα αντικειμένων, την αίσθηση που του προκαλεί η θέαση των μορφών, χωρίς να βιάζεται να προβάλει πάνω στο έργο τις δικές του εμμονές:

«Εγκαταλείπομαι χωρίς άλλα στοιχεία από όσα το ίδιο το έργο παρουσιάζει, με ελάχιστα σημεία αναφοράς, παύοντας την κριτική και την επιδοκιμασία, εγκαταλείπομαι σε μια ζωή απροσδόκητη, ελπίζοντας να εισχωρήσω στο άγνωστο, σε μια άγνωστη γραφή, μια ετερότητα που λιώνει...»

Επιδεικνύει τη μόνη στάση, που πραγματικά επιτρέπει να πλησιάσουμε ένα έργο ή τον οποιοδήποτε «Άλλο»¹⁸.

Είναι χαρακτηριστικό ότι μόνο στα τελευταία και κάπως εκτενέστερα κείμενα του Βιβλίου, ο Ανρί Μισώ προχωράει σε πιο ξεκάθαρα ερμηνευτι-

κές περιγραφές, κάποιες γενικεύσεις για «τη χώρα όπου βρέχει χωρίς βροχή», χώρα του ζωγράφου όσο και δική του, που όμως δεν κατονομάζει ποτέ. Μόνο στο τέλος τα συννεφάκια αναγνωρίζονται πια, «διάσημα και οικουμενικά», στη διάσταση που τα ανέδειξε ο Μαγκρίτ, γιατί για τον Ρενέ Μαγκρίτ πρόκειται. Και όλα τα αντικείμενα, που τόσο ήπια, αν και όχι σθώα, είχαν περιγραφεί, επανέρχονται πια σαν σημεία της συννεφιασμένης χώρας και της συντηρητικής κοινωνίας που τα γέννησε... Μόνο στο τέλος έχουμε ένα «προσκλητήριο» αντικειμένων που στοιχειώνουν τους πίνακες του ζωγράφου, ένα προσκλητήριο των σημείων που χρησιμοποιεί και τα οποία, μετά την υποδειγματική καθοδήγηση του ποιητή, βλέπουμε διαφορετικά, όχι «σαν να μας έχουν κολλήσει στην επιφάνεια», όπως γράφει αναφερόμενος σε σχετικό πίνακα ο Μισώ, αλλά μπαίνοντας μέσα στο σπίτι που γράφει «άνθρωποι».

Φυσικά, η περιγραφή του Ανρί Μισώ δεν είναι μια τυχαία περιγραφή, αποτελεί όπως είπαμε ένα ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος και στο βιβλίο του η περιγραφή αντικαθιστά το εικαστικό πρωτότυπο¹, η πρόσληψη ενός έργου γεννά ένα άλλο. Αλλά αν ο τρόπος που εργάζεται ο ποιητής είναι ίσως ο πιο εξελληγμένος, η ανάγνωση ενός έργου από κάθε άνθρωπο αποτελεί, δυνάμει, μια δημιουργική πράξη. Και μια τέτοια στάση απέναντι στα έργα μπορεί και πρέπει, πρώτα απ' όλα, να διδάσκειται. Το λογοτεχνικό εγχείρημα του Μισώ αποτελεί ταυτόχρονα και ένα από τα καλύτερα παραδείγματα μιας μεθόδου για την προσέγγιση των έργων τέχνης. Αποκαλύπτει ότι για τη διαδικασία της επικοινωνίας με ένα έργο, και μάλιστα όχι μόνο εικαστικό, δεν είναι απαραίτητες οι προϋπάρχουσες γνώσεις και πληροφορίες που το αφορούν, το ίδιο ή τον δημιουργό του, ούτε η εξειδικευμένη ορολογία, αλλά η δεκτικότητα και ασκημένες αισθήσεις. Μπορούμε πάντοτε και σε οιοδήποτε συνθήκες να ξεκινάμε



5. Ρενέ Μαγκρίτ, «Η ερμηνεία των ονείρων» (1930).

από την παρατήρηση και την περιγραφή του έργου που μας ενδιαφέρει. Αυτό πρέπει να είναι το κέντρο βάρους της εμπειρίας μας, όχι η ιστορία του. Η άσκηση αυτή μπορεί με τον καιρό να μας οδηγήσει πολύ μακριά: σε δικά μας ταξίδια και στοχασμό, σε δική μας δημιουργία, με άλλα λόγια στη δημιουργία του εαυτού μας.

Σημειώσεις

1. Για τον όρο «εκπαίδευση του βλέμματος» και την άποψη ότι το βλέμμα έχει ανάγκη διαπαιδαγώγησης προκειμένου

τα έργα τέχνης να είναι «ορατά» και το νόημά τους να «ακούγεται», βλ. Jean Galard (επιμ.), *Le regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel le 16 Avril 1999*, Louvre, Paris 2000, σ. 10-11. Στα ελληνικά, έχει ήδη επικρατήσει στον χώρο των εκπαιδευτικών προγραμμάτων των μουσείων και του Υπουργείου Πολιτισμού (βλ. για το περιεχόμενο του όρου Στέλλα Χρυσουλάκη, «Μουσεία και μουσειολογία στη σύγχρονη Ελλάδα», στο Ματούλα Σκαλοτά (επιμ.), *Πρακτικά*

Διεθνούς Συμποσίου «Η μουσειολογία στον 21ο αιώνα, θεωρία και πράξη» (Θεσσαλονίκη, 21-24 Νοεμβρίου 1997), Ενευκτηρία, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 237-240.

2. Ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις στο θέμα και από διαφορετικές σκοπιές στα βιβλία: John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Books, 1972; Zeki Semir, *Εσωτερική Όραση, μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου* (απόδοση στα ελληνικά: Θανάσης Ντινόπουλος), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002. Ένα ιδιαίτερο πεδίο σπουδών που αναπτύσσεται, οι Visual Studies (βλ. Marita Sturken / Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, London 2000), καθώς και όροι που συχνά εμφανίζονται, όπως «οπτικός αναφραβτισμός» ή, αντίθετα, «οπτική εγγραμματοσύνη», δείχνουν το ενδιαφέρον και τη σημασία που παρουσιάζουν τα συναφή θέματα τις τελευταίες δεκαετίες.

3. Henri Michaux, *En rêvant à partir des peintures énigmatiques*, Fata Morgana, Montpellier 1972 και ελλ. εκδ. Ανρί Μισώ, *Όνειρα με αφορμή αινιγματικές ζωγραφίες* (μτφ. - επίμετρο Μπιλντ Βέιν), Άγρα (υπό έκδοση).

4. Εξαιρετική εισαγωγή στο έργο του και χαρακτηριστική ανολογήσιμη κείμενη και σχεδίων του στο René Bertelé, *Henri Michaux*, Seghers, Paris 1975. Βλ. επίσης την πρόσφατη συναρπαστική βιογραφία του από τον Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, Gallimard, Paris 2003.

5. Από τις πρώτες, αν όχι η πρώτη, μετάφρασή του στα ελληνικά οφείλεται στον Γιώργο Σεφέρη, «Σας γράφω από έναν τόσο μακρινό», *Αντιγραφές*, Έκρος, Αθήνα 1965.

6. Έχουν προηγηθεί οι μεταφράσεις των βιβλίων του *Κόσμος Plume* (μτφ. Βασιλική Παπαχρήστου-Ζούλη), εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα 1988 και *Ένας Βάρβαρος στην Ασία* (μτφ. Αλέξανδρος Βέλους / Μαρία Ρέγκου), Printa, Αθήνα 1994.

7. Μισώ, *ό.π.*, από όπου και τα μεταφρασμένα παραθέματα του παρόντος άρθρου.

8. Γι' αυτό και στην πρωτότυπη γαλλική έκδοση δεν υπάρχει ούτε ένα παράδειγμα, ούτε ένα μαυράσπαστο δείγμα της δουλειάς του ζωγράφου. Πρόκειται για ποιστική κείμενα, που διεκδικούν μια αυτοδυναμία και η μετάφρασή τους είναι μετάφραση απαιτητικού ποιστικού λόγου.

9. Πράγμα που δοκιμάστηκε σε σειρά μαθημάτων μου στο Παν/μιο Θεσσα-

λίας και οδήγησε τελικά στη μετάφραση ολόκληρου του βιβλίου στα ελληνικά. Βλ. και Μπιλντ Βέιν, «Από τις εικόνες στις λέξεις. Ο Ανρί Μισώ "μεταφράζει" και μεταφράζεται», στο *Διαπολιτισμικότητα-Ταυτότητας-Flagομοιοποίηση, Πρακτικά 7ου Συνεδρίου Ελληνικής Επιστημολογίας Εταιρείας (Πάτρα, 1-3 Οκτωβρίου 2004)* (υπό έκδοση).

10. Georges Jeanlos-Mossé, «La porte de l'Enfer de Rodin», στο Musée d'Orsay, *Voir et apprendre à voir, La documentation française*, Παρίσι 1991, σ. 41. Ο συγγραφέας του άρθρου, για να μας μιλήσει για το γλυπτό του Ροδέν, θεωρεί ότι το μολύβι του σχεδίου, η γόμα και το χαρτί είναι τα καλύτερα εργαλεία ανακαλύψης που διαθέτουμε, προκειμένου να σταθεί απέναντι στο σήνυμα του έργου που έχει μπροστά του.

11. Περισσότερα στοιχεία για την προτεινόμενη προσέγγιση στο Μπιλντ Βέιν, «Η αρχαιολογία ως σημειωτική: για μια άσκηση επικοινωνιών με το αρχαιολογικό (μουσειακό) αντικείμενο», *Επτάκυκλος* 14 (1999), σ. 83-91, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

12. Για τη «ζωτική προσπάθεια της περιγραφής», για το ότι «μπαθαίνουμε να βλέπουμε ένα πράγμα μπαθαίνοντας να το περιγράψουμε» και ότι «η περιγραφή είναι μια επικοινωνιακή λειτουργία», βλ. Raymond Williams, *Κουλτούρα και λογοπορία* (μτφ. Βενετία Αποστολίδου), Γνώση, Αθήνα 1994, 114 κ.ε.

13. Βλ. Laura H. Charpman, *Διδακτική της τέχνης. Προσεγγίσεις στην καλλιτεχνική αγωγή*, Νεφέλη, Αθήνα 1993, σ. 64-65. Το βιβλίο αυτό της Charpman παραμένει, πιστεύουμε, αναγκαίοτατά για τη διδακτική της τέχνης σε παιδιά και εφήβους στη διπλή της διάσταση (δημιουργία καλλιτεχνικών έργων, απόκριση στην τέχνη) και, ευτυχώς, έχει μεταφραστεί με επιτυχία στα ελληνικά.

14. Φιλίστρατος, *Άπαντα*, Κάκτος, Αθήνα 1995.

15. Francis Ponge, *Η φωνή των πραγμάτων* (μτφ. Χριστόφορος Λονιάκης), Πλέθρον, Αθήνα 1978.

16. Η Laura Charpman (*ό.π.*, σ. 65-67), λόγω χάρην, παραθέτει τρόπους με τους οποίους μπορούμε να διευρύνουμε την αντιληπτική μας ικανότητα, προσπαθώντας συνειδητά να αντιληφθούμε όχι μόνο τις εμφανείς, αλλά και τις λεπτές ποιότητες των πραγμάτων.

17. Pierre Bourdieu / Alain Darbel, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Les éditions de minuit, Paris 1969, σ. 71.

18. Γι' αυτό θα ήταν λάθος να συρρικνώσουμε την πρόταση του Μισώ

σε μια «συνειρμική μέθοδο», εννοώντας τυχαίως, αυτόματους και ρηκούς συνειρμούς πρώτου επιπέδου. Οι βαθύτεροι συνειρμοί και οι συνειδητοποιήσεις που προκύπτουν χάρη σ' αυτούς είναι πρόθυμοι μιας περαιτέρω μέτρησης με τον καιρό στις αναμετρήσιμες με τον ουσιαστικό απέναντι σε μια πρόκληση. Υπονοηθώνται δε από συγκεκριμένες στρατηγικές, γνώσεις και μεθόδους που μπορούμε να διασχίσουμε, βλ. και Charpman, *ό.π.*, 68-77.

19. Ενδιαφέρουσα η αντίστιξη με ημερολόγια του Μαγκρίτ των ετών 1914-16, όπου σημειώνει: «η εικόνα μπορεί να αντικαταστήσει μια περιγραφή», αλλά και το γεγονός ότι σε σειρά πινάκων του λέξεις αντικαθιστούν αντικείμενα ή τα αναίρεται με αυθαίρετες αντιστοιχίες, όπως βλέπουμε σε μια από τις εικόνες.

Training the Eye in Henri Michaux's Way

Bili Vemi

In the last decades the training of the eye has been promoted to a major objective of all educational activities that take place in museum, galleries and archaeological sites; it has also become a serious concern of all professionals who are interested in the effective instruction of art and civilization in every grade of education from kindergarten to university.

The book of the poet and painter Henri Michaux *En rêvant à partir des peintures énigmatiques* offers a successful paradigm of the initiation of the eye to the perception of visual arts. Apart from its undeniable literary merit, the book offers an exemplary description of works of art, a literary category known even since Antiquity, as well as a proposal of creative perception of various visual forms. Its careful reading reveals that neither previous relevant knowledge or information on the work of art nor specific terminology are the crucial prerequisites for communicating with it, but mainly receptivity and trained senses.

In this article we analyze the main components of Henri Michaux's approach that enhance his book and make it a suitable model for museum, school and even personal education.