

«Από το βάθος στην
επιφάνεια»
Χρονικά Αισθητικής

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Π. ΛΑΒΒΑ

ΑΠΟ ΤΟ ΒΑΘΟΣ ΣΤΗΝ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ

ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ἡ ἔννοια τοῦ βάθους στὸ ζωγραφικὸ πῖνακα, ἡ ἀπόδοση δηλαδή τῆς τρίτης διαστάσεως σὲ μιὰ διδιάστατη ἐπιφάνεια, βρῆκε μὲ τὴν ἀνακάλυψη τῆς κεντρικῆς προοπτικῆς ἓνα μέσο καλλιτεχνικῆς ἐκφράσεως, ποὺ χαρακτηρίζει σταθερὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση κι ὕστερα. Αὐτὸ τὸ μέσο, ποὺ ἀρχίζει νὰ ἐμφανίζεται στὴν ἐμπειρικὴ του ἀκόμα μορφή πρὸς τὸ τέλος τοῦ Μεσαίωνος στὰ ἔργα τῶν Giotto, Duccio, Maso, Lorenzetti καὶ ἄλλων καὶ φθάνει σὲ πλήρη θεωρητικὴ διατύπωση ἐπιστημονικῶν κανόνων καὶ γενικὴ ἐφαρμογὴ στὴν ἰταλικὴ κι ὀλλανδικὴ Ἀναγέννηση¹, ἐκυριάρχησε γιὰ αἰῶνες κάτω ἀπὸ τὶς διάφορες μορφές του — ἐλεύθερη, γραμμικὴ, ἀτμοσφαιρικὴ ἢ ἀέρια προοπτικὴ — κι ἔγινε τὸ ὄργανο, ποὺ ναὶ μὲν στὰ χέρια τοῦ ἐκάστοτε ζωγράφου ἢ σχολῆς ἐγνώρισε διαφοροποιήσεις, ὑπερβολές ἢ καὶ ἀποκλίσεις ἀπὸ τοὺς κανόνες τῆς παραστατικῆς γεωμετρίας, ὅμως παρέμεινε σὰ δεδομένη κι ἀναντίρρητη ἀρχὴ σὲ ἰσχὺ μέχρι τὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰῶνος.

Τὰ πρῶτα συμπτώματα ἀπομακρύνσεως ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ ἐμφανίζονται δειλὰ - δειλὰ στὰ ἔργα τοῦ ἱμπρεσσιονισμοῦ, προπάντων σ' ἐκεῖνα τοῦ Manet καὶ τοῦ Pissarro². Μὲ τὸν Cézanne³ ὅμως ἀρχίζει ἡ οὐσιαστικὴ διεργασία τῶν δυνάμεων ἐκείνων, ποὺ προετοίμασαν τὸ ἔδαφος καὶ ὠδήγησαν στὴν προοδευτικὴ ἄρνηση τῆς προοπτικῆς σὰν παγίου ὀργάνου συνθέσεως τῆς εἰκόνας. Ὁ κυβισμὸς μαζί μὲ τὸν ἀφηρημένο ἐξπρεσσιονισμὸ τοῦ Kandinsky

1. Πρβλ. J. WHITE, *The Birth and the Rebirth of Pictorial Space*, London, 1967, β' ἐκδοση καὶ ἐπίσης E. FANOFKY, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Βερολίνο, 1964, σ. 99 κέξ.

2. Ἡ προοπτικὴ τῆς στιγμῆς, ἡ σύλληψη τῆς φευγαλέας ἐντυπώσεως τῶν ὄντων καὶ ἡ ἀπόδοσή της μὲ χρῶμα καὶ φῶς, εἶναι μιὰ πρώτη δόνηση τοῦ ἐπερχομένου σεισμοῦ. Αὐτὴ ἡ ἱμπρεσσιονιστικὴ προοπτικὴ ἐμελλε νάχη ὁμοπαράλληλη ἐμφάνιση σὲ τελευταῖα ρεύματα, ὅπως ὁ tachismus.

3. Πρβλ. F. NOUOTNY, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Βιέννη 1938, σ. 153 κέξ.

ἔμελλαν ἐν τούτοις νὰ καταφέρουν στὴν πρώτη δεκαετία τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνος τὸ ἀποφασιστικὸ κτύπημα ἐναντίον τῆς προοπτικῆς μετὰ τὴν ἀπόλυτη καὶ ριζοσπαστικὴ ἀπόρριψή της ἀπὸ τὰ ἔργα τους.

Ἡ προοπτικὴ, ὅπως τὴν διετύπωσε καὶ τὴν ἐχρησιμοποίησε ἡ Ἀναγέννηση καὶ οἱ ἐπόμενοι αἰῶνες, ἀποτελεῖ σὰν φαινόμενο στὴν ἱστορία τῆς τέχνης κατόρθωμα καὶ συγχρόνως πλήγμα γιὰ τὴν ζωγραφικὴ. Κατόρθωμα, γιατί σὰν γέννημα τῆς ἐπιστημονικῆς παρατηρήσεως καὶ ἔρευνας, εἶναι καὶ αὐτὴ ἔκφραση τῶν δυνάμεων ἐκείνων, ποὺ ὠδήγησαν τὸ εὐρωπαϊκὸ πνεῦμα — τὸ δυτικοευρωπαϊκὸ, ἂν θέλωμε νὰ κυριολεκτοῦμε — στὴν ἀπελευθέρωσή του ἀπὸ τὴ μυθικὴ ἀντίληψη καὶ τὸν θρησκευτικὸ ὑπερβατισμὸ, ἐδραιώνοντας τὸ λόγο καὶ τὸν ἄνθρωπο σὰν νέο πόλο δράσεως. Αὐτὸ τὸ νέο μέσο καὶ κέντρο θεάσεως τοῦ κόσμου ἔδωσε βέβαια στὴ ζωγραφικὴ μιὰ νέα, κρυστάλλινη σὲ καθαρότητα μέθοδο γιὰ ν' ἀπεικονίσῃ τὴν τριδιάστατη πραγματικότητά της διδιάστατη ἐπιφάνεια μετὰ πειστικότητά καὶ λογικὴ τάξη. Γοητευμένη ὅμως ἡ Ἀναγέννηση, μεθυσμένη¹ σχεδὸν ἀπ' αὐτὲς τὶς πρωτόφαντες δυνατότητες καὶ ἐμπειρίες τῆς προοπτικῆς ἀπεικονίσεως τῶν πραγμάτων πίστεψε πὼς θὰ μπορούσε νὰ κάνη τὴν τέχνη ἐπιστήμη. Μετὰ τὸ νὰ κατατάξῃ ὁ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι τὴ ζωγραφικὴ στὶς ἐπιστῆμες τὴν ἔκαμε πτωχότερη, γιατί μετὰ τὴν εἰσαγωγὴ της στὴ μεγαλειώδη ὅσο καὶ στεγανὴ περιοχὴ τοῦ ἐπιστημονικοῦ ὀρθολογισμοῦ ἔμενε ἐκθετὴ στὸν κίνδυνο νὰ στερηθῇ μερικὲς ἀπὸ τὶς βασικὲς καὶ πρωτογενεῖς δυνάμεις της. Γιατὶ εἶναι μὲν γεγονὸς, πὼς ἡ φύση καὶ ἡ ἀπεικόνισή της βρίσκει σὰν δυῖσμός μιὰ λογικὰ ἄψογη σχέση μετὰ τὴ νέα αὐτὴ ἔκφραση, ἀληθινὸ ὅμως εἶναι ἐξ ἄλλου πὼς ἔτσι ἀφαιρεῖται, συνειδητὰ ἢ μὴ, ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν οὐσία τῆς ζωγραφικῆς, τὸ μέρος ἐκεῖνο, ποὺ βρίσκεται στὴ ἀκαθόριστη συνειδησιακὰ περιοχὴ τοῦ ψυχικοῦ αὐτοματισμοῦ. Οἱ ἀντικειμενικὲς διαπιστώσεις τῶν ὀπτικῶν νόμων, ποὺ προϋποθέτουν διανοητικὴ ἀφαίρεση καὶ οἱ ὑποχρεωτικοὶ συμβιβασμοί, ὅπως τὸ κυκλώπειο μάτι καὶ ἀκόμα οἱ σμικρύνσεις καὶ παραλλαγές τῶν ἀντικειμένων στὴν προοπτικὴ ἀπόδοση, εἶναι πραγματικότητες ποὺ γίνονται μὲν ἀποδεκτὲς στὴ λογικὴ καὶ φαινομενολογικὴ τους συνέπεια, εἶναι ὅμως μερικὴ κάλυψη τῆς δεκτικῆς ἰκανότητος τοῦ καλλιτεχνικοῦ αἰσθητηρίου, νοητικὴ ἀφαίρεση καὶ λιγώτερο αἰσθητηριακὴ θέαση τοῦ χώρου καὶ τῶν ἀντικειμένων, ποὺ βρίσκονται μέσα σ' αὐτόν. Στὴ διδιάστατη ἐπιφάνεια τοῦ πίνακος τὰ πράγματα εἶναι ἐξ ἄλλου ὑποχρεωμένα νὰ ὑπακούσουν στὶς ἐπιταγὲς ἑνὸς αὐθαίρετα διαλεγμένου σημείου ὁράσεως καὶ νὰ πάρουν μιὰ ἀνάλογη θέση μέσα σ' ἓνα αὐστηρὸ γεωμετρικὸ σύστημα, χάνοντας ἔτσι τὴν πραγματικὴ τους ὄντοτητα καὶ αὐτοτέλεια. Γιὰ

1. Γνωστὴ εἶναι ἡ φράση, ποὺ ἐπανελάμβανε ὁ ζωγράφος Ucello στὶς παροτρύνσεις τῆς γυναίκας του ν' ἀποσυρθῇ γι' ἀνάπαυση : «oh, che dolce cosa è questa prospettiva!», ποὺ ἀναφέρει ὁ Vasari, (éd. Milanese, II, σ. 207).

μιὰ μέθοδο τέλος, πού νομίζει πὼς προβάλλει τὴ φαινομενικὴ εἰκόνα τοῦ κόσμου, ὅπως τὴν ἀντιλαμβάνεται ὁ ὀφθαλμὸς, γίνεται ἀκόμα μεγαλύτερη ἢ ἐσωτερικὴ τῆς ἀντίφαση, ὅταν λάβῃ κανεὶς ὑπ' ὄψη του τὴν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια τοῦ ζωγραφικοῦ πίνακος, ἐπάνω στὸν ὁποῖο τ' ἀντικείμενα εἶναι ὑποχρεωμένα νὰ μὴν ἀντιστοιχοῦν ἀπόλυτα μὲ τὴν φυσιολογικὴ καὶ ψυχολογικὴ πραγματικότητα, ὅπως ἀποτυπώνεται στὴν κυρτὴ ἐπιφάνεια τοῦ κερατοειδοῦς τοῦ ὀφθαλμοῦ. Αὐτὲς οἱ ἐγγενεῖς ἀδυναμίες τῆς κεντρικῆς προοπτικῆς καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ κατασκευάσῃ πρῶτα καὶ μετὰ νὰ δημιουργήσῃ καὶ διαμορφώσῃ τὸ χῶρο, εἶναι ὅροι πού ἀφαιροῦν ἀπὸ τὴ δημιουργικότητα τοῦ καλλιτέχνη τὸν αὐθορμητισμὸ καὶ τὴν ἀμεσότητα τῆς ἐμπνεύσεως.

Πέρα λοιπὸν ἀπὸ τὸ βαθμὸ ἀντιλήψεως καὶ προσπελάσεως τῆς ἐννοίας τοῦ χώρου — βασικῆς προϋποθέσεως γιὰ τὴ δημιουργία προοπτικῆς ἐμπειρίας — φαίνεται νὰ ἔπαιξε σημαντικὸ ρόλο ἡ ἐσωτερικὴ αὐτὴ νομοτέλεια τῆς προοπτικῆς στὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὴ ἐμφανίζεται σὰ μέθοδος καὶ καλλιτεχνικὸ μέσο ἐκφράσεως δυὸ μονάχα φορές στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, τὴ μιὰ στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα καὶ τὴ δεύτερη στὴν Ἀναγέννηση, ὅπως εἶδαμε. Καὶ οἱ δυὸ αὐτὲς προοπτικὲς, παρεμφερεῖς στὴ βασικὴ δομὴ τους, εἶναι δημιουργήματα τῆς εὐρωπαϊκῆς πολιτιστικῆς παραδόσεως, διακρινόμενες ἀπὸ ὁμώνυμες τεχνικὲς ἄλλων περιοχῶν τοῦ πλανήτου μας.

Ἡ Προοπτικὴ τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος, ἡ πρώτη στὴν κυριολεξία ἐμφάνιση αὐτοῦ τοῦ τρόπου ἀντιλήψεως καὶ ἀποδόσεως τῶν ἀντικειμένων στὴν τέχνη, ἔχει σὰ βασικὸ γνῶρισμα ὅτι δὲν προχώρησε στὴν ἐφαρμογὴ τῆς κεντρικῆς προοπτικῆς τῆς Ἀναγεννήσεως. Τοῦτο ἀποδίδεται συνήθως σὲ ἀδυναμία τῆς νὰ ἐρμηνεύσῃ τοὺς νόμους τῆς ὀπτικῆς καὶ ν' ἀντιληφθῇ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ χώρου σὰν ἀνεξάρτητου καὶ αὐτοτελοῦς στοιχείου συνθέσεως, ὥστε νὰ φθάσῃ στὴ συνειδητοποίηση καὶ χρῆση τοῦ ἐνὸς καὶ μόνου ὀπτικοῦ σημείου ὀράσεως, τοῦ κυκλωπέου ὀφθαλμοῦ. Ἐὰν ὁμοίως παρακολουθήσῃ κανεὶς τὴν ἐξέλιξιν τῆς ἐννοιολογικῆς σημασίας τοῦ χώρου στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ φιλοσοφία καὶ φυσικὴ ἐπιστήμη μένει χωρὶς ἀμφιβολία, ὅτι οἱ θεωρητικὲς βάσεις, πού ἀπαιτοῦνται γιὰ μιὰ τέτοια ἐφαρμογὴ, ἔχουν ἤδη ἐκπορθηθῆ καὶ διατυπωθῆ μὲ σαφήνεια. Οἱ κανόνες ὀπτικῆς ἀντιλήψεως καὶ ἡ φαινομενολογικὰ σωστὴ θέσι καὶ σχέση τῶν πραγμάτων, ἀκόμα οἱ φυσιολογικὲς καὶ ψυχολογικὲς ἐπιπτώσεις αὐτῶν τῶν σχέσεων ἔχουν συνειδητοποιηθῆ καὶ ἐφαρμοσθῆ στὴν πράξιν, ὅπως μαρτυροῦν οἱ φιλολογικὲς πηγές¹. Ὁ χῶρος ἀπὸ τὸν Πλάτωνα ἤδη ἔχει φθάσει σὲ τέτοια ἐννοιολογικὴ ὀλοκλήρωση σὰν αὐτο-

1. ΠΛΑΤ., *Πολιτεία*, X, 602, ΕΥΚΛΕΙΔΟΥ, *Θεωρήματα* 4, 5, 8, 11, 12, 22. LUCRETIVUS, *De rerum natura*, IV, 426 κέξ., ΠΡΟΚΛΟΥ, *Εὐκλ.*, I, 40, 10, VITRUVIUS, I, 2, 2 καὶ Praef. II, μεταξὺ ἄλλων.

δύναμο στοιχείου συνθέσεως¹, ὥστε νὰ γίνεται δύσκολη ἡ ὑπόθεση περὶ ἀδυναμίας νοητικῆς προσπελάσεως τῶν κανόνων τῆς προοπτικῆς ἀπεικονίσεως στὴ διδιάστατη ἐπιφάνεια. Ἀρκεῖ νὰ σημειωθῇ ἡ παράλληλη πρόοδος στὴ γεωμετρία, ὅπως π.χ. ἡ ἀρχὴ τοῦ Δημοκρίτου, ἡ σχετικὴ μὲ τὸν ὄγκο κώνου καὶ πυραμίδος ἴσων μ' ἓνα τρίτο τοῦ ὄγκου κυλίνδρου καὶ πρίσματος ἐχόντων τὴν αὐτὴ βάση, ἀρχὴ ποὺ ἀποδεικνύει τὸ ἐπίπεδο τῆς θεωρητικῆς συλλήψεως τῆς σχέσεως τῶν ἀντικειμένων μὲς στὸ χῶρο. Πρόσθετη μαρτυρία ἀποτελεῖ καὶ ἡ πολυσυζητημένη πληροφορία τοῦ Βιτρουβίου γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τῆς προοπτικῆς ἀπὸ τὸν ἀρχιτέκτονα καὶ ζωγράφο Ἀγάθαρχο² κατὰ τὰ μέσα τοῦ 5ου αἰῶνος, ἀνακάλυψη ποὺ ἔδωσε τὴν ἀφορμὴν στὸ Δημόκριτο νὰ γράψῃ σχετικὸ βιβλίον μαζί μὲ τὸν Ἀναξαγόρα.

Τὰ μνημεῖα τὰ ἴδια τέλος, καὶ κυρίως οἱ παραστάσεις τῆς ἀγγειογραφίας ποὺ σώθηκαν μέχρις ἐμᾶς, δείχνουν μὲ τὴν ἐξέλιξη τῆς προοπτικῆς ἀπεικονίσεως καλλίτερα ἀπὸ κάθε τι ἄλλο, ὅτι ὄχι ἀδυναμία ἐντοπίσεως τοῦ ἐνὸς ὀπτικοῦ κέντρου ὀράσεως ἀλλὰ ἡ ἀδυναμία παραδοχῆς ἐνὸς τέτοιου κέντρου φαίνεται νὰ εἶναι ὁ λόγος, ποὺ ἀπέτρεψε τὴν ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ νὰ βαδίσῃ στὰ ἴχνη τῆς Ἀναγεννήσεως. Ἡ σκιαγραφία, μὲ τὴν ἀπατηλὴ ἐντύπωση ποὺ παρήγαγε, εἶχε ἤδη ἀποδοκιμασθῆ καὶ χαρακτηρισθῆ φάντασμα ἀπὸ τὸν Πλάτωνα³. Ἡ σμίκρυνση καὶ παραλλαγή τῶν ἀντικειμένων μὲ ἀκραῖες παραμορφώσεις, ποὺ γίνονται ἀναπόφευκτες κάτω ἀπὸ τὴν αὐθαίρετη ἐκλογὴ τοῦ ἐνὸς ὀπτικοῦ σημείου, θὰ ἐσήμαινε μὲ τὴν παραδοχὴ τοῦ ἀκόμα μεγαλύτερη ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ οὐσία τῶν ὄντων. "Ὅτι τοῦτο δὲν εἶναι μόνον φιλοσοφικὴ θέσις ἀλλὰ ἡ κοινὴ στάσις τῶν καλλιτεχνῶν ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, φαίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφικὴς αὐτὴς παραστάσεις : ἀντὶ ν' ἀποδοθῇ ἡ τρίτη διάστασις μὲ τὴν μέθοδο τῆς κεντρικῆς προοπτικῆς προτιμᾶται μιὰ μέση λύσις στὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα, ἐκείνη μὲ τὰ πολλὰ ἀντὶ τοῦ ἐνὸς ὀπτικὰ σημεία, μέσω τῆς ὁποίας ἐπιτρέπεται μὲν ἡ προοπτικὴ ἀπεικόνισις, ὄχι ὅμως ἡ σμίκρυνση, ὑπόταξις καὶ παραμόρφωσις τῶν μορφῶν. Εἶναι ἴσως τὸ χαρακτηριστικώτερον στοιχεῖον τῶν ἀγγειογραφικῶν παραστάσεων, ὅτι σ' ὄλη σχεδὸν τὴν ἐλληνικὴν περίοδο οἱ μορφές, εἴτε εὐρίσκονται ἐμπρὸς εἴτε πίσω, εἰκονίζονται χωρὶς νὰ μεταβάλλουν τὸ μέγεθός τους, ὅπως συμβαίνει στὴν κεντρικὴ προοπτικὴ, ποὺ τὸ διαφοροποιημένο μέγεθος καὶ ἡ παραλλαγή τους δημιουργεῖ ἀκριβῶς τὴν ψευδαἰσθησις τῆς τρίτης διαστάσεως. Θὰ πρέπει νὰ φθάσῃ κανεὶς στὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ, γιὰ νὰ συναντήσῃ αὐτὴ τὴ διαφοροποίησις⁴. Οἱ

1. Πρβλ. τὴν διδακτορικὴ μου διατριβή : *Alt-griechischer Temenos : Baukoerper und Raumbildung*, ὑποβληθεῖσα εἰς τὸ Ὁμοσπ. Πολυτεχνεῖον Ζυρίχης (ὑπὸ ἐκτύπωσιν).

2. VITRUV. VII, Praef. II. Πρβλ. ἐπίσης G. HAUSER, *Geometrie der Griechen von Thales bis Euklid*, Λουκέρνη, 1955, σ. 117 - 8.

3. *Πολιτεία*, X, 598

4. Πρβλ. τὸ εἰκονογραφικὸ ὄλικόν, ποὺ παραθέτει ἡ G. RICHTER στὸ τελευταῖον δημοσευθὲν βιβλίον τῆς : *Perspective in Greek and Roman Art*, Νέα Ὑόρκη, 1970.

βοηθοῦν ἔτσι πολὺ λίγο, γιὰ νὰ ἐννοήσωμε τίς κινουῦσες δυνάμεις καὶ τὸ ἀληθινὸ γίγνεσθαι τῆς τέχνης τοῦ καιροῦ μας. Οἱ δυνάμεις αὐτὲς πηγάζουν ἀπὸ τὴ νέα κοσμογονία στὴν ἐπιστήμη, στὴν κοινωνικὴ δομὴ καὶ τὴν τεχνικὴ ἐξέλιξη, ἕνας προβληματισμὸς τεράστιος σὲ ἔκταση καὶ σὲ βάθος, γιὰ ν' ἀφήσῃ στὴ μοντέρνα τέχνη καιρὸ καὶ διάθεση ν' ἀνατρέξῃ στὸ παρελθὸν καὶ νὰ ζητήσῃ ἐκεῖ τὴν ἔμπνευσή της. Ἀντίθετα οἱ τρόποι ἐκφράσεως καὶ οἱ τεχνικὲς τῶν διαφόρων ροπῶν καὶ τάσεων τῆς σημερινῆς ζωγραφικῆς, δείχνουν καθαρὰ πὼς οἱ ζωγράφοι τοῦ καιροῦ μας ἔχουν ἐστραμμένο τὸ βλέμμα τους ὑπερβολικὰ πρὸς τὰ ἐμπρός, τόσο πού τὸ παρελθὸν νὰ προσέχεται πολὺ ὀλιγώτερο ἀπὸ ὅ,τι ἴσως θᾶπρεπε.

Τ' ἀντικείμενα καὶ οἱ μορφὲς παρουσιάζονται σήμερα ἰδωμένα ἀπὸ πολλὰ ὀπτικὰ σημεῖα ὀράσεως — καὶ αὐτὸ θυμίζει σχετικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ παρελθόντος — ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ ἀπὸ πρόσθετα κέντρα θεάσεως πέρα ἀπὸ τοὺς ὀφθαλμούς : νοητικὰ καὶ ψυχικὰ κέντρα, πηγὲς τῆς συνειδησιακῆς σφαίρας καὶ τοῦ ἀσυνειδήτου καὶ κάθε ἄλλος τύπος βιώσεως τοῦ ἀνθρώπου ἐπιδιώκουν νὰ δώσουν τὴν πλήρη καὶ ἀντικειμενικὴ, τὴν ἀληθινὴ ὄψη τῶν ὄντων. Τὰ μάτια τοῦ σώματος, τὰ μάτια τῆς ψυχῆς καὶ ἐκεῖνα τοῦ νοῦ συνεργαζόμενα, συμπλεκόμενα καὶ ἀντιμαχόμενα παρουσιάζουν στὴν διδιάστατη ἐπιφάνεια τὴν ἀλήθεια τοῦ κόσμου, κομματιάζοντας τὴ μορφή ἢ τροποποιώντας τὴ φαινομενικὴ τῆς νομοτέλεια. Οἱ κραδασμοὶ τοῦ θυμικοῦ, οἱ θεωρήσεις τοῦ λογικοῦ καὶ οἱ ἐπιταγὲς τῶν αἰσθήσεων καὶ τῶν ἐνστίκτων προβάλλουν μὲ πρωτόφαντη ὄρμη τὰ βιώματά τους καὶ ἀπαιτοῦν πολυφωνικὴ καὶ πολυδιάστατη προσπέλαση στὸ χῶρο τῆς τέχνης. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς πάλης τῶν δυνάμεων εἶναι κίνηση, ἀγωνία, ἀλλαγὴ, ἀλλὰ καὶ πυρετὸς δημιουργίας. Μεταξὺ παρατηρητοῦ καὶ ἀντικειμένου πέφτουν τὰ σύνορα, χάνεται ἡ διάκριση καὶ ἡ ἀπόσταση μεταξὺ τοῦ Ἐδῶ καὶ τοῦ Ἐκεῖ, τοῦ Τώρα, τοῦ Τότε καὶ τοῦ Μετά. Δὲν ἀναγνωρίζονται πιά πάγια δεδομένα, βασικὲς ἀξίες καὶ δοκιμασμένα σχήματα. Ὅλα ὑπόκεινται σὲ νέα θεώρηση, ἀνατέμνονται καὶ συντίθενται ἀπὸ ὅλες τίς θέσεις καὶ ὀψεις, ὑποκειμενικά, ἀντικειμενικά, ἔλλογα καὶ ἐξωλογικά, ταυτόχρονα, σὲ χρονολογικὴ σειρὰ ἢ χρονικὴ ἀνακολουθία.

Αὐτὲς οἱ νέες πραγματικότητες στὴ τέχνη, ὁμοπαράλληλη ἐκφραση τῆς νέας δομῆς τῆς γνώσεως στὶς ἐπιστῆμες¹, παρουσιάζουν μέσα στὶς ἄπειρες διαφορὲς τους ἕνα κοινὸ γνῶρισμα, πού τίς συνδέει ἔστω καὶ φαινομενικὰ μὲ τίς πρὸ τῆς Ἀναγεννήσεως ἐποχὲς τῆς τέχνης : τὸν διδιάστατο χαρακτήρα

2. Ἡ κοσμογονία στὴν κβαντικὴ μηχανικὴ, στὴ βιολογία καὶ τίς ἄλλες φυσικὲς ἐπιστῆμες εἶναι ἕνα παράλληλο φαινόμενο καὶ ἡ ἀπεμπόληση τῆς παραδεδομένης εἰκόνας στὴ ζωγραφικὴ δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀντιστοιχία τῆς ἀπεμπολήσεως τοῦ ἀντικειμένου καὶ τῆς μορφῆς στὴν ἐπιστήμη καὶ τῆς προτιμήσεως συστημάτων, ὅπως ἡ θεωρία τῆς πληροφορίας, ἡ κυβερνητικὴ κλπ., ὅπου κυριαρχοῦν ἀφηρημένες σχέσεις καὶ λιγώτερο ἢ συγκεκριμένη ὕλη. Ἡ δημιουργία ἀφηρημένων διδιάστατων ἢ πολυδιάστατων μορφῶν παριστᾷ μιὰ

τοῦ ζωγραφικοῦ πίνακος. Αὐτὸ τὸ γνῶρισμα θὰ μπορούσε νὰ εἶναι καὶ ὁ κοινὸς τόπος τῶν ἔργων τῆς μοντέρνας ζωγραφικῆς, γιατί αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ εἶναι δύσκολο νὰ τοποθετηθοῦν, ἐξ αἰτίας τῆς ποικιλίας καὶ τῆς ἀπόλυτης ἐλευθερίας τῶν ἐκφραστικῶν τρόπων, πάνω ἀπὸ ἓνα κοινὸ παρονομαστή καὶ νὰ θεωρηθοῦν ἐκφραση ἑνὸς νέου στυλ μετὰ τὴν παραδεδομένη ἔννοια τῆς τεχνοτροπίας στὶς μέχρι τώρα περιόδους τῆς τέχνης. "Ὅλα ὁμως — κι οἱ σχετικὲς ἐξαιρέσεις ἐπιβεβαιοῦν τὸν κανόνα — ἀρνοῦνται, ἀγνοοῦν ἢ διαστρεβλώνουν τὴν κεντρικὴ προοπτικὴ κι ἀπορρίπτουν τὴν ἀπεικόνιση τοῦ τριδιάστατου χώρου. Ἡ ἔννοια τοῦ βάθους μετὰ τὰ γραφικὰ μέσα τῆς ψευδαισθήσεως, πού μισὴ χιλιετηρίδα σχεδὸν ἐκυριάρχησε στὸν εὐρωπαϊκὸν χῶρο καὶ πού ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ τῆς ἀσυνέπεια, ἀπετέλεσε ταυτόχρονα ἓνα κοινὰ παραδεδομένον κι ἀντικειμενικὸ μέσο ἐπικοινωνίας μεταξὺ τοῦ θεατοῦ καὶ τοῦ ἔργου τῆς τέχνης, ἐξαφανίζεται ἀπὸ τὴν πρακτικὴ τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς. Τὸ τελευταῖο τοῦτο γίνεται φανερό, ὅταν ληφθῆ ὑπ' ὄψει ἡ λίγο ἢ πολὺ προβληματικὴ ἐπαφὴ τοῦ ζωγράφου καὶ τοῦ κοινοῦ σήμερα, ὅπου ὁ ὑποκειμενισμὸς τοῦ καλλιτέχνη γίνεται ὄλο καὶ περισσότερο ἀπόλυτος καὶ τὸ μήνυμά του καταντᾶ τίς πιὸ πολλὰς φορές βιβλίον σφραγισμένον κι ἀνέφικτον γιὰ τοὺς πολλοὺς.

Ἡ ἐπιστροφή ἀπὸ τὴν ἀπατηλὴ ἐντύπωση τοῦ βάθους στὸ διδιάστατο χαρακτῆρα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας μετὰ τὴν ἀπεμπόληση τῆς προοπτικῆς ἔχει βέβαια τὴν αἰτία τῆς σὲ μιὰ σύνθετη παρουσία δυνάμεων, πού σὲ συνάρτηση μεταξὺ τους συνετέλεσαν στὴ νέα δομὴ τῆς σύγχρονης τέχνης καὶ πού ἐξικνοῦνται ἀπὸ τὴ νέα εἰκόνα τοῦ κόσμου στὴ φυσικὴ, τὴ βιολογία καὶ τὴν ψυχολογία μέχρι τὴν ἀνακάλυψη τῆς φωτογραφίας καὶ τῶν ἄλλων ἐπιτευγμάτων τῆς τεχνικῆς. Κοντὰ σ' αὐτὰ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ προσθέσῃ ὁμως καὶ τὸν γεωγραφικὸ παράγοντα, πού στὶς δομικὲς μεταβολὲς τῆς πολιτιστικῆς πορείας παίζει τὸ σχετικὸ του ρόλο : ἀναφορικὰ μετὰ τὴν εἰδικὴ περίπτωσι τῆς προοπτικῆς εἶναι ἀναντίρρητο γεγονός, πὼς ἂν αὐτὴ ἐμφανίζεται, ἀναπτύσσεται καὶ τελειοποιεῖται σὲ μιὰ περίοδο, πού ἀνθίζει πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ ἡ Εὐρώπη κι ἀκτινοβολεῖ πολιτικὴ καὶ πολιτιστικὴ δύναμη κι ἐπιρροὴ σὲ παγκόσμια κλίμακα, ὁ καθαρὰ εὐρωπαϊκὸς αὐτὸς τρόπος ὁράσεως κι ἀπεικονίσεως χάνει τὴ σημασίαν του στὴ χρονικὴ ἐκείνη στιγμή, πού ἀρχίζει καὶ ἡ προοδευτικὴ μείωσι τῆς εὐρωπαϊκῆς κυριαρχίας καὶ λάμψεως. Χρόνος καὶ τρόπος εἶναι στὴν προκειμένη περίπτωσι χαρακτηριστικά. Γιατὶ ἀπίθανα ἐλεύθερη κλίμακα μέσων καὶ τεχνικῶν. Ἐν τούτοις ἡ δυσκολία ἀληθινῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας σὲ ἀφηρημένον ἐπίπεδον αὐξάνεται σὲ πολλοστὴ δύναμη, συγκρινόμενῃ μετὰ τὴν τριδιάστατη προοπτικὴ ἀπεικόνιση. Πόσο δύσκολη εἶναι ἡ ὁλοκλήρωσι τοῦ καλλιτέχνη στὸν κόσμον τοῦ ἀφηρημένου, δείχνει ἡ πορεία μερικῶν ἀπὸ τοὺς ζωγράφους, ἰδίως τῆς μεταπολεμικῆς ἐποχῆς, οἱ ὅποιοι περιπίπτουν πάλι σὲ νατουραλιστικὰ σχήματα, ἂν καὶ λιγώτερον σὲ κλασσικὰ μοτίβα. Πρὸβλ. C. Waddington, *Behind Appearance*, 1969, σ. 135 καὶ 149.

Ἕλληνες ζωγράφοι, ἀφοῦ ἤδη στὴν ὑστερώτερη ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ εἰσάγουν τὴν προοπτικὴ στίς μεμονωμένες μορφές, τὴν «προοπτικὴ τῶν σωμάτων» ὅπως τὴν ὠνόμασε ὁ Β. Schweitzer¹, ἐγκαταλείποντας τὴν μέχρι τότε μετωπικὴ ἢ ἀφηρημένη παράσταση, ἀναπτύσσουν ὁλοένα καὶ περισσότερο τίς συνθέσεις τους σὲ πολὺπλοκα σύνολα, ὅπου χῶρος, μορφές καὶ ἀντικείμενα ἔρχονται σὲ σχέση μεταξύ τους χωρὶς ὁμως νὰ παραλλάσσονται ἔντονα. Παρ' ὄλ' αὐτὰ ἡ ἐντύπωση τοῦ χώρου καὶ τοῦ βάθους δίνεται χωρὶς δυσκολία, ἀν καὶ χωρὶς μαθηματικὴ ἀκρίβεια. Ὁ μέσος αὐτὸς δρόμος, παρ' ὄλη τὴ θεωρητικὴ του ἀσυνέπεια, περικλείει τὴ σαφῆ πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη : μὲ τὰ περισσότερα σημεῖα ὁράσεως καὶ φυγῆς, μὲ τὴν ἀποφυγὴ τῆς σμικρύνσεως καὶ τῆς παραλλαγῆς ἐπιδιώκει νὰ διαφυλάξῃ τὴν ἀτομικότητα καὶ τὴ μοναδικότητα τῆς μορφῆς, νὰ μείνῃ περισσότερο πιστὸς στὸ «εἶναι» παρά στὸ «φαίνεσθαι» τῶν ὄντων. Ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια διατηρεῖ ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ «εἶναι», γιὰτὶ ἀποφεύγοντας τὴν ψευδαίσθηση τῆς τρίτης διαστάσεως καὶ δίνοντας τὴν ἔννοια τοῦ βάθους χωρὶς κεντρικὴ προοπτικὴ, μένει πιστὴ στὸ διδιάστατο χαρακτήρα της. Κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ πρίσμα, ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη σημασία ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ὅπου τὸ ἴδιο χαρακτηριστικόν, δηλαδὴ ὁ διδιάστατος χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, ἐπανέρχεται ἀπομακρυνόμενος ἀπὸ ἐκεῖνον τῆς ρωμαϊκῆς περιόδου, ὅπου ἡ ἀπόδοση τοῦ βάθους πλησιάζει ἢ ταυτίζεται μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς Ἀναγεννήσεως. Οἱ τοιχογραφίαι τῆς Πομπηίας καὶ τοῦ Παλατίνου στὴ Ρώμη ἀποδομένες μὲ σχεδὸν σωστὴ κεντρικὴ προοπτικὴ τεχνικὴ δὲν βρίσκουν συνέχεια στὴ βυζαντινὴ τέχνη, ὅπου ἐμφανίζεται μ' ἄλλο ὄφος καὶ σ' ἄλλο πλαίσιο ἢ ἀρχαία «προοπτικὴ τῶν σωμάτων»², γεγονός που σημαίνει, πὼς ὁ ἑλληνικὸς τρόπος θεάσεως τῶν πραγμάτων, παραμένει ἢ πρωτογενῆς δύναμη στὴ διαμόρφωση τῆς τέχνης τοῦ Βυζαντίου.

Ὁ διδιάστατος αὐτὸς χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, πού μὲ τὴν μεσολάβηση τῆς προοπτικῆς εἶχε ἀτονίσει ἐπὶ αἰῶνες, φαίνεται νὰ ἐπανέρχεται στὴ νέα πορεία τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὸν κυβισμό καὶ μετὰ. Φυσικὰ δὲν εἶναι τοῦτο ἐπάνοδος μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἐπιστροφῆς σὲ παρωχημένες μορφές ἢ τεχνικὲς μεθόδους. Ἡ ἀναφορὰ ἢ ἡ συσχέτιση μορφῶν τῆς μοντέρνας τέχνης μὲ μιὰ ἢ περισσότερες περιόδους τοῦ ἀπώτατου ἢ ἀπώτερου παρελθόντος ἔχει μὲν τὴ γοητεία τῆς ρομαντικῆς διαθέσεως, δὲν παύει ὁμως ν' ἀποτελεῖ ἐπιφανειακὴ ἀναλογία ἢ στὴν καλλίτερη περίπτωσι, ἐπεισοδιακὴ στροφή μιᾶς μικρῆς μειονότητος, πού ζητεῖ τὴ λύτρωση σ' ἀρχαϊκὲς καὶ πρωτόγονες σφαῖρες. Ἡ πρωτόγονη τέχνη, οἱ περασμένες τεχνικὲς καὶ τὰ μορφικὰ βιώματα

1. Πρβλ. Β. SCHWEITZER, *Vom Sinn der Perspektive, Die Gestalt*, Heft 24, Τυβίγγη, 1953, σ. 12.

2. Πρβλ. ἐπίσης Ε. STROEGER, *Die Perspektive in der bildenden Kunst, Jahrbuch für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Band IV, 1958 - 59, σ. 206 - 207.

δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονός, ὅτι ἐκεῖνοι ποὺ καταφέρουν τ' ἀποφασιστικὰ κτυπήματα ἐναντίον τῆς προοπτικῆς, ὁ ἴσπανὸς Picasso μὲ τὸν κυβισμό καὶ ὁ μοσχοβίτης Kandinsky, ὁ οὐσιαστικὸς πατέρας τοῦ «ἀφηρημένου - συγκεκριμένου», ἔρχονται ἀπὸ τὴν περιφέρεια τῆς Εὐρώπης, ἐπιδεκτικώτεροι στὰ μηνύματα τῶν ἐπερχομένων ἀλλαγῶν καὶ στὸ κέντρο τῆς ἀρχίζουν ταυτόχρονα τὸν ἀγῶνα τους ἐναντίον τῆς παραδόσεως. Εἶναι ἡ ἴδια χρονιά 1908, ποὺ ὁ Kandinsky ἀρχίζει ν' ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ «ἀντικείμενο» καὶ τὴν προοπτικὴ του καὶ ὁ Picasso νὰ ζωγραφίζει τοὺς πρώτους κυβιστικοὺς πίνακες. Τέσσερα χρόνια ἀργότερα, τὸ 1912, δημοσιεύονται οἱ θεωρητικὲς βάσεις καὶ τῶν δύο αὐτῶν καλλιτεχνικῶν κινήματων¹, στὶς παραμονὲς ἀκριβῶς τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου, ποὺ βύθισε τὴν Εὐρώπη στὸ χάος καὶ τὴν ἐξασθένηση. Ἀκόμα μιὰ φορά ἡ τέχνη προηγήθηκε, ὅπως πάντα, στὸ νὰ συλλάβῃ τίς νέες πραγματικότητες καὶ νὰ τὶς ἐκφράσῃ σὲ ἀντίστοιχη κλίμακα καὶ μὲ ἀνάλογα μέσα, ἀρνούμενη βασικὰ ἐκφραστικὰ στοιχεῖα τοῦ μέχρι τότε εὐρωπαϊκοῦ καλλιτεχνικοῦ «κατεστημένου». Ἐνα φαινόμενο, ποὺ στὴν ἱστορία τῆς προοπτικῆς βρίσκει τὸ παράλληλό του στὴν παρόμοια συμπεριφορὰ τῆς βυζαντινῆς καὶ δυτικῆς μεσαιωνικῆς τέχνης ἀπέναντι στὴν προοπτικὴ τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ὅπως εἶδαμε.

Ἡ ἐξέλιξη τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς — μιὰ πορεία δημιουργικὴ ἀλλὰ δύσκολη καὶ ἀντιφατικὴ σὲ πολλὰ — πιστοποιεῖ ὀλοένα καὶ περισσότερο τὴν ἀπομάκρυνσή της ἀπὸ μορφικὲς ἀντιλήψεις τοῦ παρελθόντος, στὴν πλειονότητά τους εὐρωπαϊκῆς καταγωγῆς καὶ δομῆς, τῶρα ποὺ τὸ παρελθὸν αὐτὸ πέρασε ἤδη σὰ φορέας δυνάμεως σὲ δεύτερη μοῖρα καὶ τὸ κέντρο βάρους μετατοπίζεται σ' ἄλλες περιοχὲς τοῦ πλανῆτου. Πόσο ἔντονη ὅσο καὶ διάφανη εἶναι ἡ πάλῃ τῶν δημιουργικῶν δυνάμεων σὲ μεταβατικὲς ἐποχὲς πολιτιστικῶν ἀνακατατάξεων μᾶς τὸ ἔδειξε, κοντὰ στὴν πολιτικὴ διαμάχη, καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ σύγκρουση πρὶν καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ β' παγκοσμίου πολέμου : ἡ ἀνεδαφικὴ προσπάθεια τοῦ ναζισμοῦ νὰ δώσῃ καὶ πάλι στὴν Εὐρώπη μιὰ ἀπόλυτη θέση ἡγεμονίας, συνδέεται χαρακτηριστικὰ μ' ἕναν ἀμείλικτο πόλεμο ἐναντίον τῆς μοντέρνας τέχνης καὶ μὲ τὴν τάση του νὰ ἐπαναφέρῃ κλασσικιστικὲς μορφὲς καὶ τὰ παλαιὰ ἐκφραστικὰ μέσα. Ἡ νέα τέχνη βρῆκε τότε καταφύγιο καὶ πρόσφορο ἔδαφος ἔξω ἀπὸ τὴν Εὐρώπη, ὅπου ἀνδρώθηκε γιὰ νὰ ἐπιστρέψῃ πίσω νικηφόρα, σὲ μιὰ ἡπειρο, ποὺ συνειδητοποιεῖ ὀλοένα καὶ περισσότερο τὴ νέα πραγματικότητά καὶ νοιώθει τὴ μείωση τοῦ ρόλου της καὶ τὸν κίνδυνο νὰ ὑποβιβασθῇ στὴ γεωγραφικὴ ἔννοια μιᾶς χερσονήσου δυτικὰ τῆς Ἀσίας.

1. W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst* καὶ GLEIZES - METZINGER, *Αἰσθητικὴ τοῦ κυβισμού*, καὶ τὰ δύο προγραμματικὲς κατευθύνσεις τῶν δύο αὐτῶν ρευμάτων.