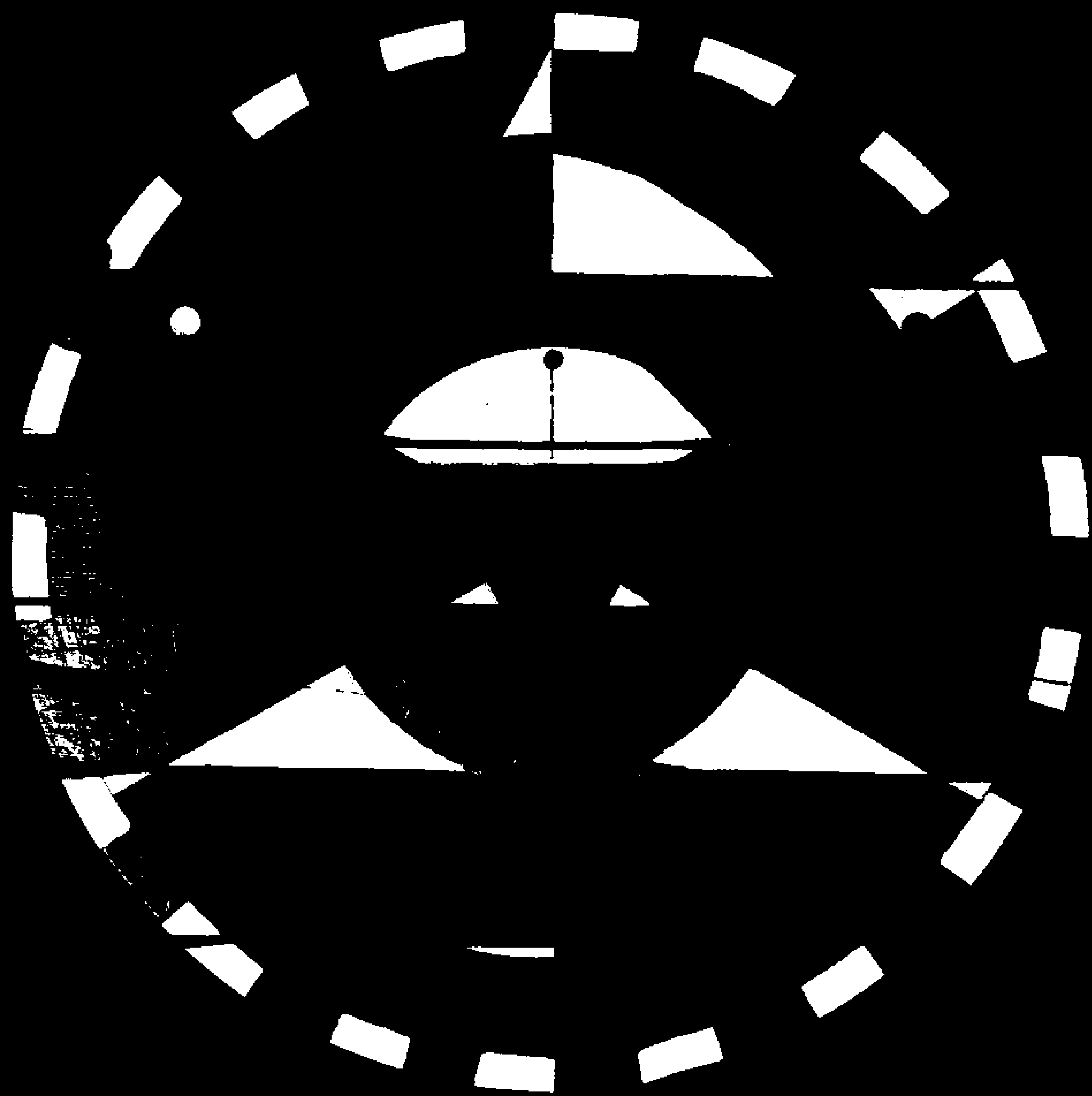


# ΣΥΝΘΕΤΟΝΤΑΣ



Βασικές Αρχές  
Εικονοποίησης

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΙΩΝ

ΤΕΤΑΡΤΗ ΕΚΔΟΣΗ ΑΝΑΝΕΩΜΕΝΗ

## ΧΑΡΗΣ ΠΡΕΣΣΑΣ

### ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΣ

Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Φλωρεντίας στην Ιταλία απ' όπου απεφοίτησε με βαθμό πτυχίου αριστα και έπαινο. Παρέμεινε συνολικά οκτώ χρόνια στην Φλωρεντία αναπτύσσοντας εικαστική και εφαρμοσμένη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Δημιουργικά κινείται στους χώρους των Κατασκευών, της Γλυπτικής, της Ζωγραφικής και της Εικαστικής Φωτογραφίας. Είναι Τακτικός Καθηγητής στο Τ.Ε.Ι. Αθηνών (Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών) όπου διδάσκει τα μαθήματα:

"Συνθεση Εικόνας" και "Εικαστικές Εφαρμογές". Εξελεγή προϊστάμενος του τμήματος για τρεις συνεχείς θητείες το 2003 το 2006 και το 2008. Το σύνολο του καλλιτεχνικού του έργου ισοτιμήθηκε από το Επιστημονικό Συμβούλιο του Ι.Τ.Ε. με Διδακτορικό Δίπλωμα στο γνωστικό αντικείμενο: "Εικαστική Συνθεση και Εφαρμογή". Είναι μέλος του ΕΕΤΕ.

### ΑΤΟΜΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ

- 1990: Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών
  - 1990: Σταφιδαποθήκες ΜΠΑΡΡΥ Δημοτικός Πολιτιστικός Πολυχώρος, Πατρα
  - 1991: Περιοδεία ατομικής έκθεσης φωτογραφίας στην Νοτιο Ιταλία: Crispiano-Castellaneta Marina-Massafra-Martina Franca- Puttignano.
  - 1992: Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών
  - 1992: Πατιχείο Δημοτικό Θέατρο, Λεμεσός- Κύπρος
  - 1997: Σταφιδαποθήκες ΜΠΑΡΡΥ, Πατρα
  - 1997: ΤΙΤΑΝΙUM Υίαιγιαννος Gallery, Αθηνά
  - 2002: Αίθουσα Τέχνης ΑΝΕΜΟΣ, Κηφισιά
  - 2002: ΠΟΛΙΤΕΙΑ Πολυχώρος τέχνης και Πολιτισμού, Πατρα
  - 2003: Κέντρο Πολιτισμού ΠΕΡΙ ΤΕΧΝΩΝ, Πατρα
  - 2006: ΑΡΣΑΚΕΙΟ Μεγαρο, Πατρα
  - 2006: ΤΙΤΑΝΙUM Υίαιγιαννος Gallery, Αθηνά
  - 2007: ΡΙΝΓΥΑΟ, Κίνα
  - 2008: ΡΙΝΓΥΑΟ, Κίνα
- σημ. Στο Α Συμπόσιο Γλυπτικής του Δήμου Πατρέων το 2002 η Γλυπτική Συνθεση 'ΕΞΟΔΟΣ-ΝΙΚΗ' αναδειχθηκε πρώτη και τοποθετήθηκε μόνιμα σε κεντρική πλατεία της πόλης.

### ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ

- 1989: Διεθνής Μηνάς Φωτογραφίας, Αθηνά ΕΛΛΑΣ
- 1991: "IMMAGINARIO MEDITERRANEO" Πολιτιστική συνάντηση των λαών της Μεσογείου, Sicilia ΙΤΑΛΙΑ
- 1997: Συγχρόνη Ελληνική Γλυπτική- "Θεσσαλονική Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης" Θεσσαλονική ΕΛΛΑΣ
- 1998: Ευρωπαϊκό Συμπόσιο Γλυπτικής με φωτιά και πάγο στην πόλη Lulea (Βόρειος Πόλικος Κύκλος) ΣΟΥΗΔΙΑ
- 1999: Ευρωπαϊκό Συμπόσιο Γλυπτικής στα πλαίσια του 'Φεστιβάλ των 5 Αισθήσεων-St. Egreve Grenoble ΓΑΛΛΙΑ
- 2000: Παγκόσμιος Διαγωνισμός Γλυπτικής σε πάγο στην πόλη Lulea ΣΟΥΗΔΙΑ
- 2000: Ευρωπαϊκό Διαπανεπιστημιακό Εντατικό Πρόγραμμα ARTEC.Venezia ΙΤΑΛΙΑ
- 2002: International Encounters of Photography, Πατρα ΕΛΛΑΣ
- 2006: 'MYTHOS Mito Greco e creativita contemporanea', Torino ΙΤΑΛΙΑ
- 2006: PATRAS 2006 European Capital of Culture, ΕΛΛΑΣ
- 2007: China PINGYAO International Photography Festival, ΚΙΝΑ
- 2008: China PINGYAO International Photography Festival, ΚΙΝΑ
- 2008: Photobiennale Thessaloniki (portfolio reviewer) ΕΛΛΑΣ
- 2010: Photobiennale Thessaloniki (portfolio reviewer) ΕΛΛΑΣ



Έργο Εξωφύλλου

Τίτλος: *Η Γη των Ανέμων*

Τεχνική - Υλικά: Ζωγραφική  
σε ξύλινη κατασκευή  
με μεταλλικά μέρη

Διάμετρος: 80 εκ.

Έτος: 2001

# **ΣΥΝΘΕΤΟΝΤΑΣ**

*Βασικές Αρχές Εικονοποίησης*

**ΧΑΡΗΣ Α. ΠΡΕΣΣΑΣ**

# **ΣΥΝΘΕΤΟΝΤΑΣ**

*Βασικές Αρχές Εικονοποίησης*

*4η Έκδοση Ανανεωμένη*

**ίωv**

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΙΩv**

Συμπληγάδων 7, 12131 Περιστέρι  
τηλ.: 210.57.71.908, 210.57.68.853, FAX: 210.57.51.438  
e-mail address: [info@iwn.gr](mailto:info@iwn.gr) <http://www.iwn.gr>

Βιβλιοπωλείο: Σόλωνος 85, 10679, Αθήνα  
τηλ.: 213.33.87.570, FAX: 210.33.87.571

Κάθε γνήσιο αντίτυπο έχει τη σφραγίδα του εκδότη και την ιδιόχειρη υπογραφή του συγγραφέα.



*Επεξεργασία Κειμένων και Σχεδίων:  
Ατελιέ Γραφικών Εκδοτικού Ομίλου "ΙΩΝ"*

© 2010 - ίων/Εκδόσεις "ΙΩΝ" - Στέλλα Παρίκου και ΣΙΑ Ο.Ε.

ISBN 978-960-411-718-5

Ο εκδοτικός οίκος έχει όλα τα δικαιώματα του βιβλίου. Απαγορεύεται η αναπαραγωγή του οποιουδήποτε τμήματος αυτής της εργασίας που καλύπτεται από τα δικαιώματα (copyright), ή η χρήση της σε οποιαδήποτε μορφή, ή με οποιονδήποτε τρόπο - γραφικό, ηλεκτρονικό ή μηχανικό, συμπεριλαμβανομένων των φωτοτυπιών, της μαγνητοφώνησης και των συστημάτων αποθήκευσης και αναπαραγωγής - χωρίς τη γραπτή άδεια του εκδότη.



Ο λογότυπος που εικονίζεται δίπλα χρειάζεται μια εξήγηση. Σκοπός του είναι να συνεγείρει τον αναγνώστη πάνω στον κίνδυνο που παρουσιάζεται για το μέλλον της συγγραφής, ειδικότερα στο περιβάλλον των Τεχνικών και Επιστημονικών Εκδόσεων από τη μαζική ανάπτυξη της φωτοαντιγραφής. Ο Κώδικας των πνευματικών δικαιωμάτων (νόμοι 2121/93 και 2557/97) απαγορεύει την φωτοαντιγράφιση χωρίς την άδεια των εχόντων τα δικαιώματα του βιβλίου. Άρα αυτή η πρακτική η οποία είναι γενικευμένη σε Εκπαιδευτικά Ιδρύματα προκαλεί μια απότομη πτώση της αγοράς των βιβλίων και των περιοδικών σε σημείο που και για τους συγγραφείς η δυνατότητα δημιουργίας νέων έργων και εκδόσεων τους βρίσκεται σήμερα σε κίνδυνο. Υπενθυμίζουμε ότι κάθε αναπαραγωγή της παρούσης έκδοσης, μερική ή ολική, απαγορεύεται χωρίς την άδεια των δημιουργών της.

*στο παιδί μου  
τον Ανδρέα*

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### *Τέχνη υπάρχει γιατί υπάρχει ο Άνθρωπος*

Ο άνθρωπος ζει αισθανόμενος την επιτακτική ανάγκη επικοινωνίας. Ανάγκη που συνειδητοποιεί στην αρχή της κοινωνικής του ύπαρξης - βρέφος. Η επικοινωνία είναι πρωτογενής και ενστικτώδης: πείνα - κλάμα - θηλασμός, με συνεχή και επιταχυνόμενη μετεξέλιξή της σε λόγο. Με τον λόγο εκφράζομαι άρα επικοινωνώ.

Άμεση μορφή επικοινωνίας, ερμηνείας μονής ή πολλαπλής κατεύθυνσης. Υπάρχουν μηνύματα μονοσήμαντης ερμηνείας και μηνύματα επιδεχόμενα πολλαπλών ερμηνειών, μηνύματα ολικής επικοινωνίας και άλλα μερικής ή ειδικής.

Υπάρχει το μήνυμα που δεν ακολουθεί διαδρομές λόγου για να εκφραστεί αλλά υιοθετεί την ανυπέρβλητη γλώσσα της Τέχνης. Μία από τις λίγες βεβαιότητες για την πορεία του ανθρώπου στον πλανήτη μέσα στις χιλιετηρίδες, είναι η αστείρευτη, μη πρακτικά κατανοήσιμη, ανάγκη των πρωτόγονων για απεικόνιση σκηνών της ζωής τους.

Είναι κατανοητή η αναγκαιότητα για αναζήτηση και εξερεύνηση των χαρακτηριστικών και των ιδιο-



τήτων των φυσικών υλών (πέτρα, σίδηρος) διότι αυτό έδινε όπλο, καλύτερο όπλο, επομένως αποτελεσματικότερο κυνήγι, άρα τροφή - ένδυση. Δυνατότερο όπλο, επομένως αποτελεσματικότερο πολεμιστή, άρα νικηφόρα μάχη, επομένως καλύτερη ζωή, πιο ασφαλή, πιο πλούσια. Ενέργειες που, από την απλή σύλληψή τους εως την εκτέλεσή τους και μέχρι τα αποτελέσματά τους, φαντάζουν απολύτως κατανοητές, εξηγήσιμες με λογικό, απτό αποτέλεσμα, όπως απολύτως εξηγήσιμη είναι και η εργασία του μαθητή στην έκθεση ή την αριθμητική, εργασία που έχει ζητηθεί από τον δάσκαλο.

Όμως δεν είμαστε σίγουροι για την πραγματική αναγκαιότητα και χρησιμότητα των τοιχογραφιών των προϊστορικών σπηλαίων, δεν είμαστε βέβαιοι για την πρακτική των παραστάσεων αυτών, όπως επίσης, δεν είμαστε σίγουροι για τα "άνευ λόγου" σκιτσάκια στο πρόχειρο του μαθητή που ετοιμάζει την έκθεση και την αριθμητική, σκιτσάκια που βιαστικά και αλόγιστα θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ως περιττές μουτζούρες, δείγμα ακαταστασίας, και που ποιός ξέρει αν και τα προϊστορικά εκείνα σχέδια, μοναδική απτή κληρονομιά των πολύ μακρινών προγόνων δεν αντιμετωπίζονταν παρόμοια ή τουλάχιστον αδιάφορα από τους σύγχρονους του φιλοτεχνήσαντος καλλιτέχνη.

Υπάρχει λοιπόν μία ανεξήγητη ορμή που ωθεί κάποιους ανθρώπους να επιλέξουν και άλλες οδούς

έκφρασης - επικοινωνίας πέραν αυτής του λόγου ή του σώματος. Αυτές τις οδούς θα τις συμπεριλάβουμε κάτω από την σκέπη του όρου *Τέχνη*. Ο θόλος του όρου αυτού είναι μεγέθους και ύψους δυσθεώρητου με ασαφή και δυσδιάκριτα όρια είτε λόγω διαστάσεων είτε λόγω συνεχούς μεγέθυνσης. Είναι ο γόνιμος τόπος καλλιέργειας και γένεσης, ανάπτυξης και εξέλιξης των εκφραστικών σπόρων και βλαστών, δένδρων και καρπών. Το μέρος αυτών που αφορούν στη δημιουργία εικόνας θα απασχολήσει τις σελίδες που έπονται. Στο δοκίμιο θα δοθεί ο γενικός τίτλος "ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ ΕΙΚΟΝΟΠΟΙΗΣΗΣ".

Αρχίζουμε από το αξίωμα ότι η ανάγκη δημιουργεί την δράση. Ανάγκη, εν προκειμένω, καθίσταται η αέναη επιθυμία έκφρασης πέραν των συγκεκριμένων και οριοθετημένων άκρων του λόγου. Η εκφραστική οδός που θα αναζητηθεί από τον υποψήφιο εκφραστή, θα είναι η οδός η άμεση, που θα οδηγεί τον εσωτερικό του κόσμο τον ανερμήνευτο, τον μη απτό, τον άυλο, σε μορφή συγκεκριμένη, απτή, υλικά και πνευματικά ερμηνευόμενη. Ο αγώνας του κάθε υποψήφιου εκφραστή, τον οποίο θα ονομάζουμε *εικονοποιό*, επικεντρώνεται στην προσπάθεια ανακάλυψης μίας προσωπικής εκφραστικής οδού άμεσης, ευθείας, ανεπηρέαστης, ειλικρινούς. Έτσι θα επιτευχθεί η εξωτερίκευση του, προς έκφραση, εσωτερικού κόσμου με τις μικρότερες δυνατόν απώλειες. Απώλειες που κατά βάση θα οφείλονται σε αναξιολόγητες και ανιεράρχητες επιρροές. Ο *εικονοποιός* είναι μέρος του

υπαρκτού περιβάλλοντος κόσμου. Αυτό δημιουργεί ένα μεγάλο χρέος. Χρέος προς τη *Γνώση* και, μέσω αυτής, προς την τεκμηρίωση. Αν θα μπορούσαμε να φανταστούμε την ζωή του εικονοποιού να εκτυλίσσεται σε ένα τελείως απομονωμένο μέρος, ως υποθέσουμε, ορεινό, χωρίς επιρροές τεχνητών εικόνων παραστατικών ή μη εκφραστικής ή εφαρμοσμένης αιτιολογίας και χωρίς τον κίνδυνο μελλοντικής επιρροής, αν δηλαδή τα ερεθίσματά του και τα κίνητρά του αντλούντο και εξαντλούντο στο φυσικό του περιβάλλον, τότε θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι θα ήταν δυνατόν να διάγει έναν εικαστικό βίο άνευ χρέους προς τη Γνώση και την τεκμηρίωση έως το τέλος. Απ' την στιγμή όμως που τα χέρια του εν λόγω "ήρωα" θα ξεφύλλιζαν το α ή β περιοδικό ή τα μάτια του θα κατανάλωναν το α ή β τηλεοπτικό πρόγραμμα, η έναρξη της οφειλής θα είχε συντελεστεί.

Επειδή λοιπόν, ο κόσμος αυτού του ιδεατού εικονοποιού είναι επίσης ιδεατός και ανύπαρκτος και επειδή η αστική, κοινωνική ταυτότητά μας προεξοφλεί την ύπαρξη απείρων οπτικών ερεθισμάτων και επιρροών μέ την μορφή περιοδικών, πανταχού παρόντων διαφημιστικών κατασκευασμάτων, τηλεοπτικών προγραμμάτων, άξιων ή ανάξιων εικαστικών δημιουργιών κ.ά. η δική μας οφειλή έχει αρχίσει προ πολλού και ενσαρκώνεται στο χρέος που έχουμε απέναντι στη γνώση. Την γνώση των εικαστικών αξιών, των βασικών αρχών εικονοποίησης, για εικαστική τεκμηρίωση της εκφραστικής μας θέλησης και δύναμης.

Ποια είναι αυτή η γνώση και από που πηγάζει;

Στο πέραςμα των αιώνων η τοποθέτηση του θεατή απέναντι στο έργο του καλλιτέχνη και, εν προκειμένω, απέναντι στην εικόνα (αυτή θα μας απασχολήσει) είχε και έχει πάντα δύο σκέλη: Πρώτο σκέλος η αντιμετώπιση της εικαστικής δημιουργίας από τον θεατή σαν ένα, προς επικοινωνία, μήνυμα ή σαν ένα, προς πνευματική ανάλλωση, αγαθό. Αντιμετώπιση που αφετηρία της είχε στο πρωτόλειο "μου αρέσει - δεν μου αρέσει". Αντιμετώπιση επιδεχόμενη μεγάλες εξελίξεις και αλλαγές, φυσικό επόμενο της εικαστικής, καλλιτεχνικής και πνευματικής εξέλιξης του θεατή. Το άλλο σκέλος απασχολούσε και απασχολεί έναν μικρότερο αριθμό θεατών των εικόνων που θα τους ονομάσουμε μελετητές των εικαστικών έργων. Είναι η ομάδα των ανθρώπων αυτών που δεν θα οριοθετήσουν την σχέση τους με το εικαστικό δημιούργημα εντός των πλαισίων του προσωπικού γλωσσαρίου που θα αναπτυχθεί με το επικοινωνούν έργο, αλλά θα προχωρήσουν σε μία έρευνα και σε μία μελέτη των έργων αυτών η ακόμα πλατύτερα του συνολικού έργου ενός συγκεκριμένου δημιουργού ή μίας συγκεκριμένης "σχολής". Είναι μία διαφορετική διαδρομή πάνω στη σχέση θεατή και εικαστικής δημιουργίας. Μία διαδρομή ανάπτυξης και εξέλιξης ενός αναλυτικού δυναμικού. **Η μελέτη ενός εικαστικού έργου είναι η δημιουργική στάση του θεατή απέναντι σε αυτό.** Αυτή η μελέτη κατέληξε σε κάποια συμπεράσματα που προέκυπταν

από τις πιο συχνά συναντούμενες κοινές εκφραστικές και εικαστικές επιλογές των δημιουργών.

Οι κοινές περιοχές ξεκινούσαν από το φαινομενικά απλοϊκό συμπέρασμα ότι όλες οι δημιουργίες είχαν κάποιο θέμα και περνώντας μέσα από αναγκαιότητες οριοθέτησης και στήριξης του θέματος αυτού, ισορροπίας και αντίθεσης, έμφασης ορισμένου τμήματος, κίνησης ή στατικότητας, αυτοτέλειας, αρμονίας ή δυσαρμονίας, κατέληγαν στην πολυπλοκότητα της ταξινόμησης πολλών θεμάτων - πρωταγωνιστών στην ίδια σύνθεση. Αυτές λοιπόν οι κοινές περιοχές των εικονοποιιών, ανά τους αιώνες, δημιούργησαν ένα λεξικό "κανόνων", θα τολμούσα να πώ, αν και συνειδητοποιώ τον κίνδυνο να εκλειφθεί ο όρος αυτός ως ακαδημαϊκό συνταγολόγιο, με αποτέλεσμα να κινδυνεύει να χαρακτηριστεί ως ... αντικανονικό κάθε έργο που θα επιχειρούσε την μη εφαρμογή τους. Μία προσεκτική μελέτη όμως των κεφαλαίων που ακολουθούν, θα οδηγήσει στην διαπίστωση ότι τα πράγματα δεν έχουν ακριβώς έτσι. Κάθε κεφάλαιο θα ασχοληθεί με έναν από αυτούς τους "κανόνες", με μία από αυτές τις **"βασικές αρχές εικονοποίησης"**. Η διδασκαλία αυτών των αρχών της εικαστικής δημιουργίας θα έχει απώτερο σκοπό την απόκτησή τους από τον υποψήφιο εικονοποιό, ώστε να καταστεί δυνατή η ισορροπημένη ακροβασία του, στο τεντωμένο σχοινί της εφαρμογής τους ή της υπέρβασής τους.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

### *Οριοθέτηση*

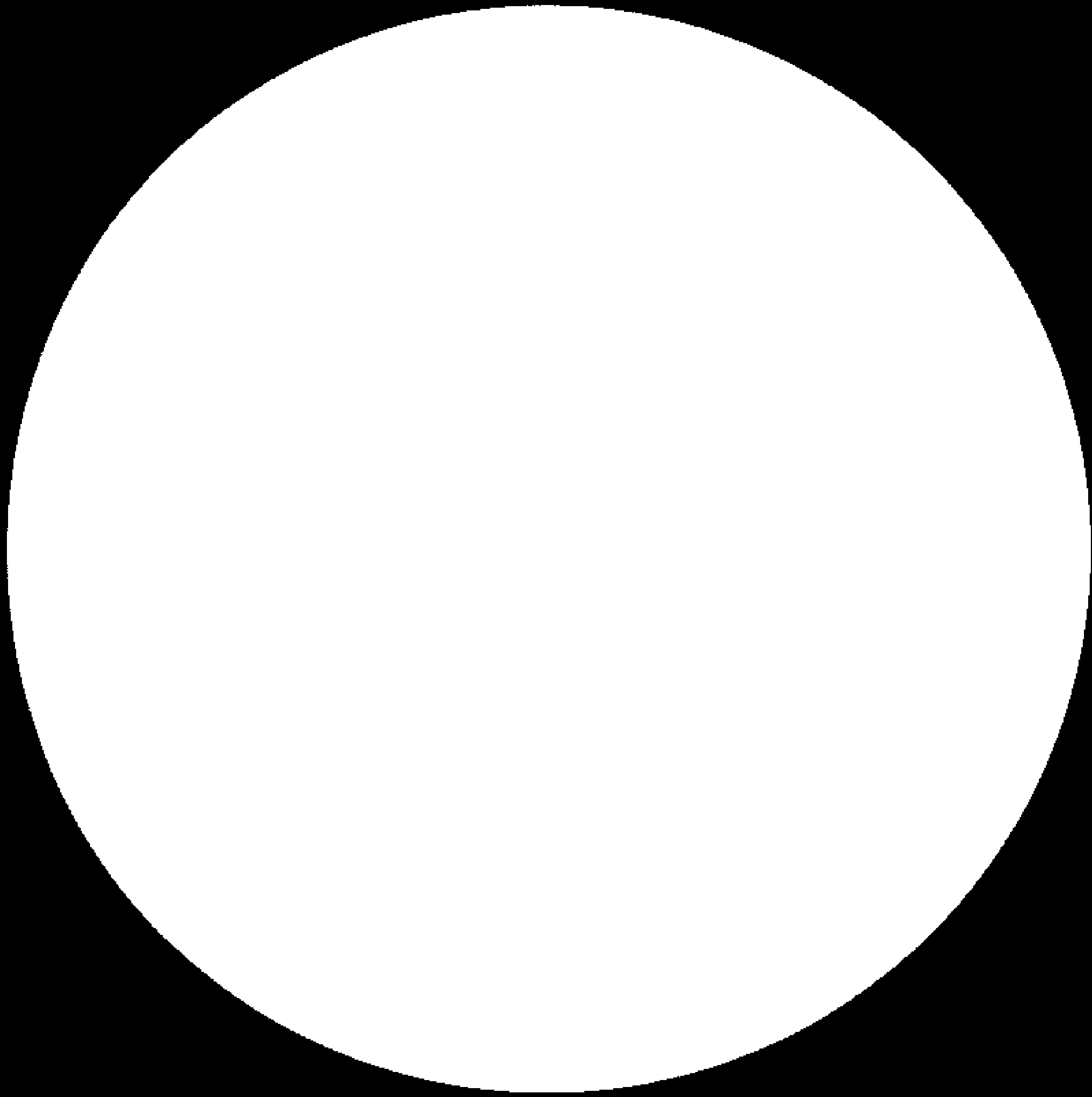
---

Η οριοθέτηση της άνευ ορίων ματιάς, (έως τη στιγμή έναρξης της φιλοτέχνησης του έργου) είναι η πρώτη συνειδητή εικαστική πράξη του καλλιτέχνη - εικονοποιού. Πρώτη, γιατί πολλές φορές, πριν ακόμα και από την επιλογή της θεματογραφίας, έχει προηγηθεί η επιλογή της επιφάνειας εργασίας (χαρτί, τελάρο, κινηματογραφικό ή φωτογραφικό πλαίσιο, οθόνη, κ.ά.).

Η φυσική οπτική μας, η καθαρή και ανεμπόδιστη ματιά, ταξιδεύει στον περιβάλλοντά μας χώρο επικεντρώνοντας την προσοχή στην κεντρική περιοχή της οπτικής μας αντίληψης. Αντίληψη, η οποία στην περιφέρεια αρχίζει να χάνει την καταγραφική της ικανότητα (περιοχές εκτός εστίασης θα μπορούσαμε να πούμε) για να φθάσει στα άκρα της οπτικής του χώρου, πέραν των οποίων άκρων δεν υπάρχει επαφή. Η εικόνα λοιπόν που αντικρύζουμε, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι οριζόντιας ανάπτυξης, με κυκλικά ασαφή άκρα, ευρείας, αρκετών μοιρών,

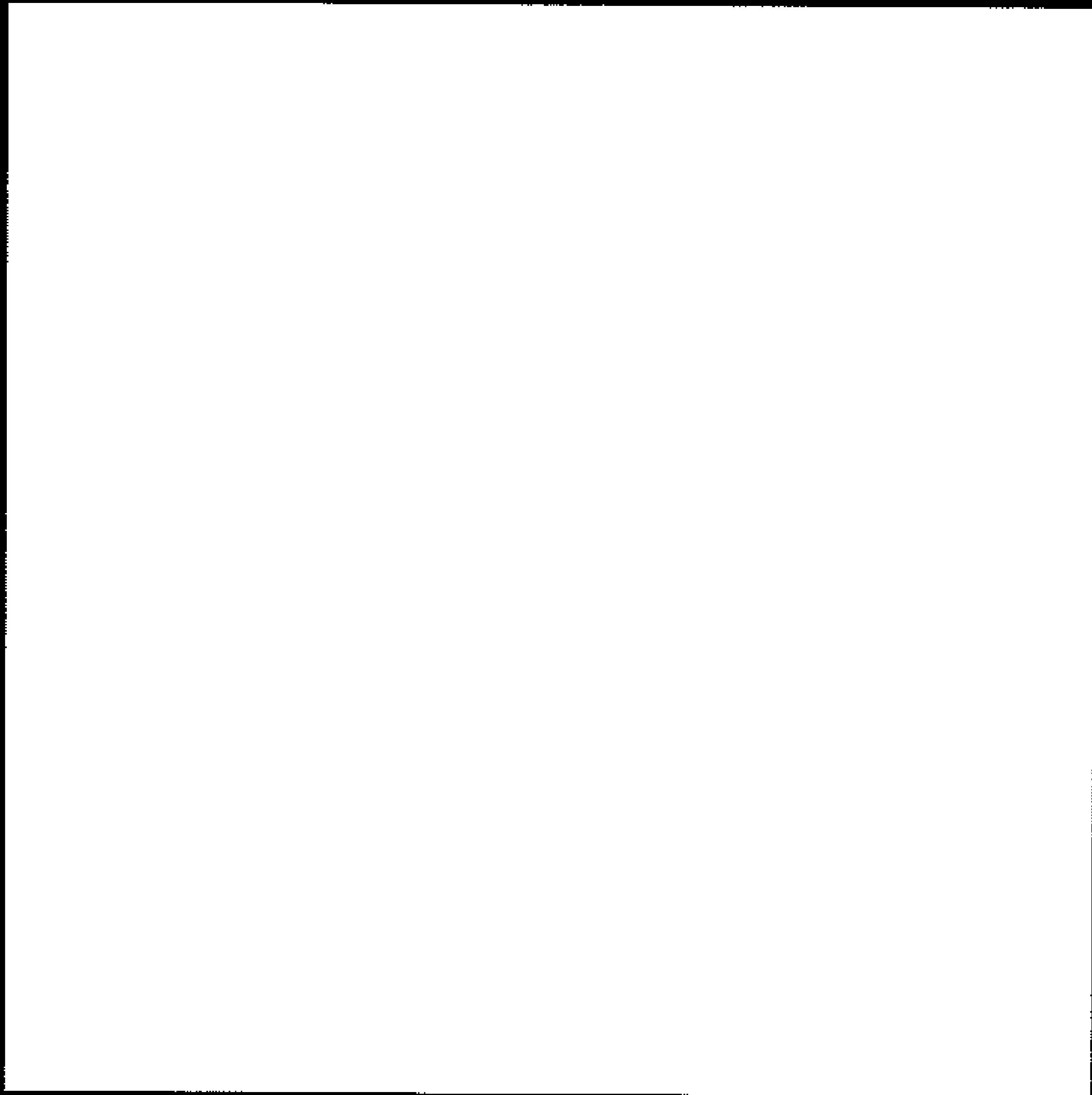
κάλυψης. Από αυτήν την εικόνα λοιπόν, θα επιλεχθεί από τον εικονοποιό ένα τμήμα για να μεταφερθεί με το μέσο, την τεχνική και την εικαστική γλώσσα που θα επιλέξει, πάνω σε συγκεκριμένο υλικό (χαρτί, ξύλο, μουσαμά, φίλμ, κ.ά.).

Επειδή λοιπόν το υλικό που θα επιλεχθεί για να φιλοξενήσει την εικαστική δημιουργία, δεν μπορεί να είναι άπειρο ή ασαφούς σχήματος και μεγέθους, ο εικονοποιός θα προχωρήσει στην πρώτη του επιλογή που θα είναι το σχήμα και το μέγεθος του υλικού αυτού. Στην συγκεκριμένη διαδρομή υιοθετούμε σαν μέθοδο εικονοποίησης την επιλεκτική, μέ την πρακτική (και αριθμητική) έννοια του όρου, επειδή ακριβώς από ένα υπαρκτό οπτικό περιβάλλον - σύνολο επιλέγουμε το τμήμα - αριθμό μερών που επιθυμούμε να αναπαραστήσουμε. Ο άλλος τρόπος εικονοποίησης ακολουθεί διαδρομές φαντασίας και επινόησης, με την έννοια ότι σε ένα κενό πλαίσιο παραθέτω φανταστικά συνθετικά στοιχεία με σκοπό τη δημιουργία μίας εικαστικής οντότητας χωρίς την υποχρεωτική ύπαρξη πρωτοτύπου. Μία τρίτη μέθοδος πηγάζει από το συνδυασμό των δύο ανωτέρω προαναφερθεισών μεθόδων. Όποια μέθοδος και αν ακολουθηθεί, είναι λογικό στην αρχή, να επιλεχθεί το σχήμα και η διάσταση του επιπέδου επί του οποίου θα φιλοτεχνηθεί η εικόνα. Η επιλογή αυτή πάντως είναι ένα πλεονέκτημα του οποίου χρήση δεν μπορούν να κάνουν όλοι οι εικονοποιοί ή τουλάχιστον όχι πάντα.

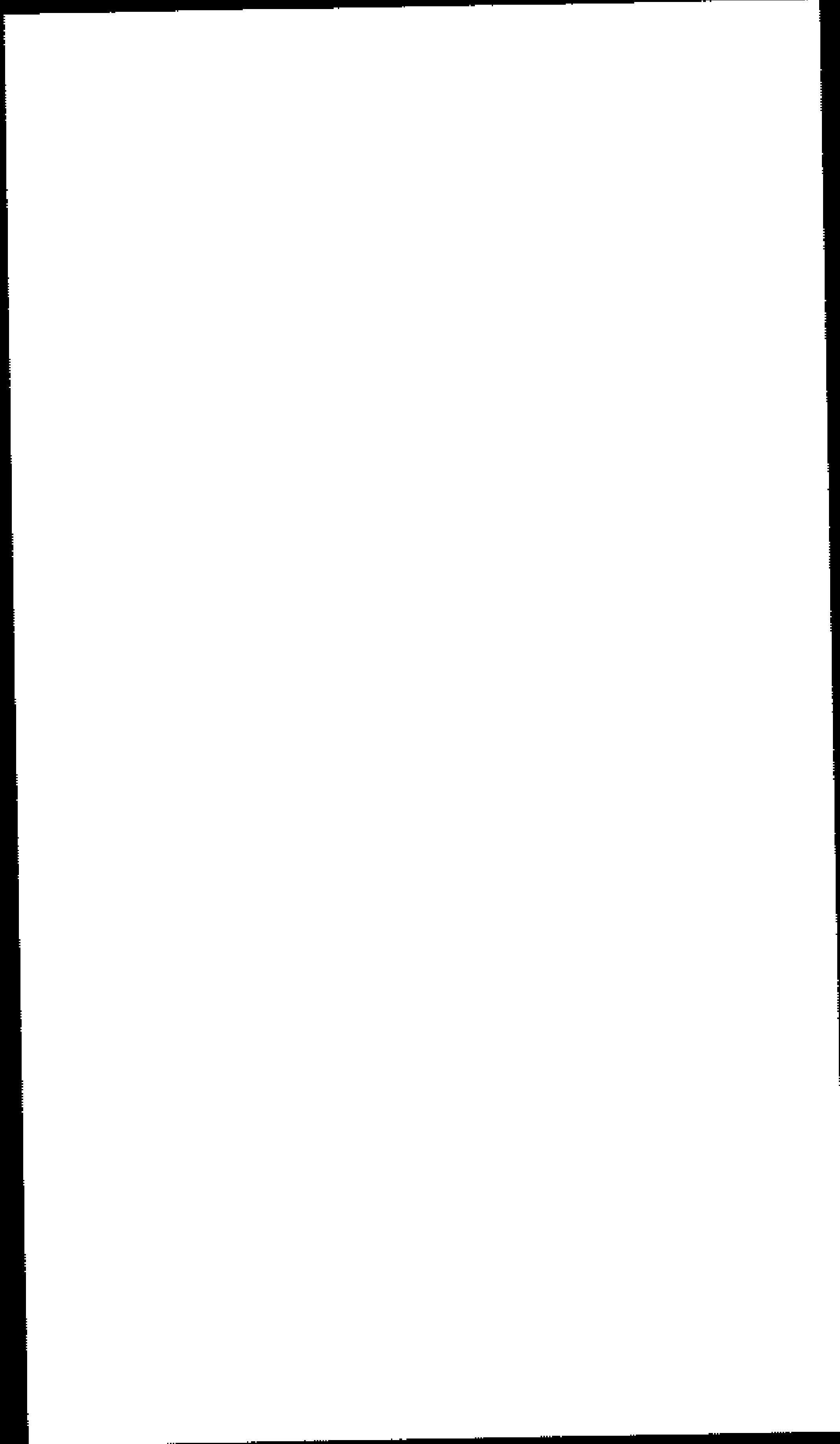


Σχ. 1 Κύκλος





Σχ.2 Τετράγωνο



Σχ.3 Παραλληλόγραμμο

Ένας σαφέστατος διαχωρισμός μπορεί να γίνει άμεσα μεταξύ των ζωγράφων και των φωτογράφων. Ο ζωγράφος, είναι ευνόητο ότι έχει τη δυνατότητα να φιλοτεχνήσει σε τελάρo οποιωνδήποτε διαστάσεων και αναλογιών, ενώ ο φωτογράφος έχει προκαθορισμένο τον χώρο μέσα στον οποίο θα κινηθεί, λόγω των συγκεκριμένων αναλογιών της μηχανής και του φιλμ που θα χρησιμοποιήσει. Βεβαίως, θα μπορούσε κάποιος να αναρωτηθεί, για το εάν πράγματι υπάρχουν περιορισμοί στην περίπτωση του χρήστη μηχανικού μέσου αποτύπωσης, από την στιγμή που αυτός θα μπορούσε, μετά την λήψη, να επιλέξει τις διαστάσεις και τις αναλογίες του χαρτιού που θα τυπώσει την εικόνα του. Σίγουρα θα μπορούσε να γίνει αυτό, και σαφώς γίνεται, είναι όμως μία επιλογή έμμεση η οποία στερείται της εκφραστικής δύναμης της πρώτης ματιάς, της παρθενικής σύνθεσης, του ... ξαφνιάσματος!

Απ' την άλλη πλευρά και ο ζωγράφος (ο χαράκτης, ο σκηνογράφος, ο αγιογράφος κ.λπ.) θα αντιμετωπίσει αρκετές φορές στην εικαστική - δημιουργική του πορεία το ενδεχόμενο του προκαθορισμένου κάδρου, ιδιαίτερα όταν η δημιουργία του προορίζεται για συγκεκριμένη εφαρμογή. Π.χ. τοιχογραφία, σκηνικό συγκεκριμένων διαστάσεων σκηνής θεάτρου, χαρακτηριστικό για εικονογράφηση συγκεκριμένης σελίδας ή αγιογράφηση ναού όπως φερ'επιείν η φιλοτέχνηση του Παντοκράτορα σε κυκλικό πλαίσιο. Θα μπορούσαμε να χωρίσουμε τα πλαίσια σε τρεις

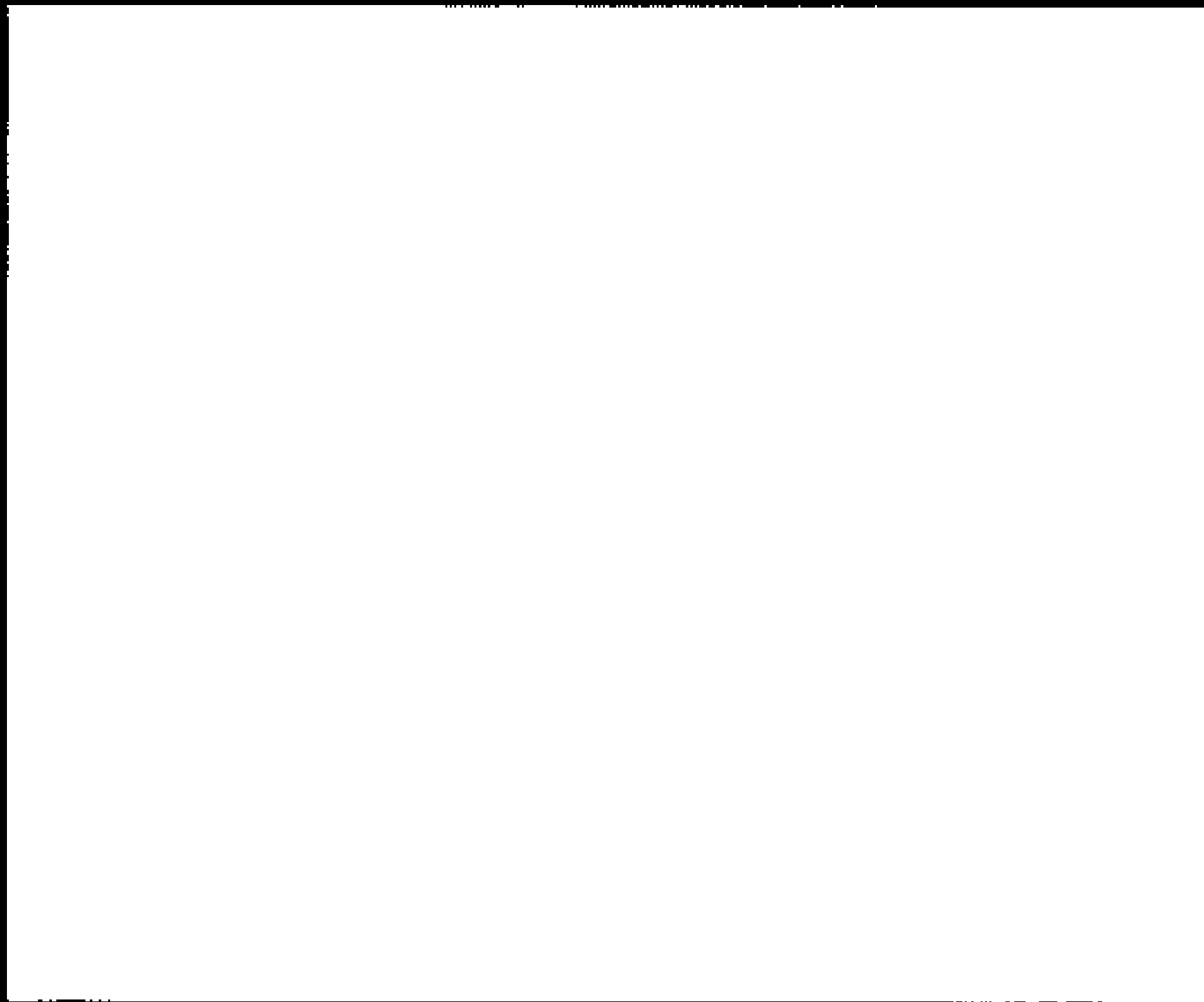
μεγάλες οικογένειες: το παραλληλόγραμμο, το τετράγωνο και τον κύκλο. (σχ. 1, 2, 3)

Το παραλληλόγραμμο θα διαφοροποιηθεί από το τετράγωνο και τον κύκλο, διότι ενώ αυτά τα δύο πλαίσια μπορούν να μεταβάλλουν μόνο το μέγεθός τους, το παραλληλόγραμμο μπορεί να μεταβάλλει και το σχήμα του, δηλαδή τις αναλογίες του όπως επίσης, και τον τρόπο χρησιμοποίησής του: οριζόντιο - κάθετο.

#### A. Παραλληλόγραμμο

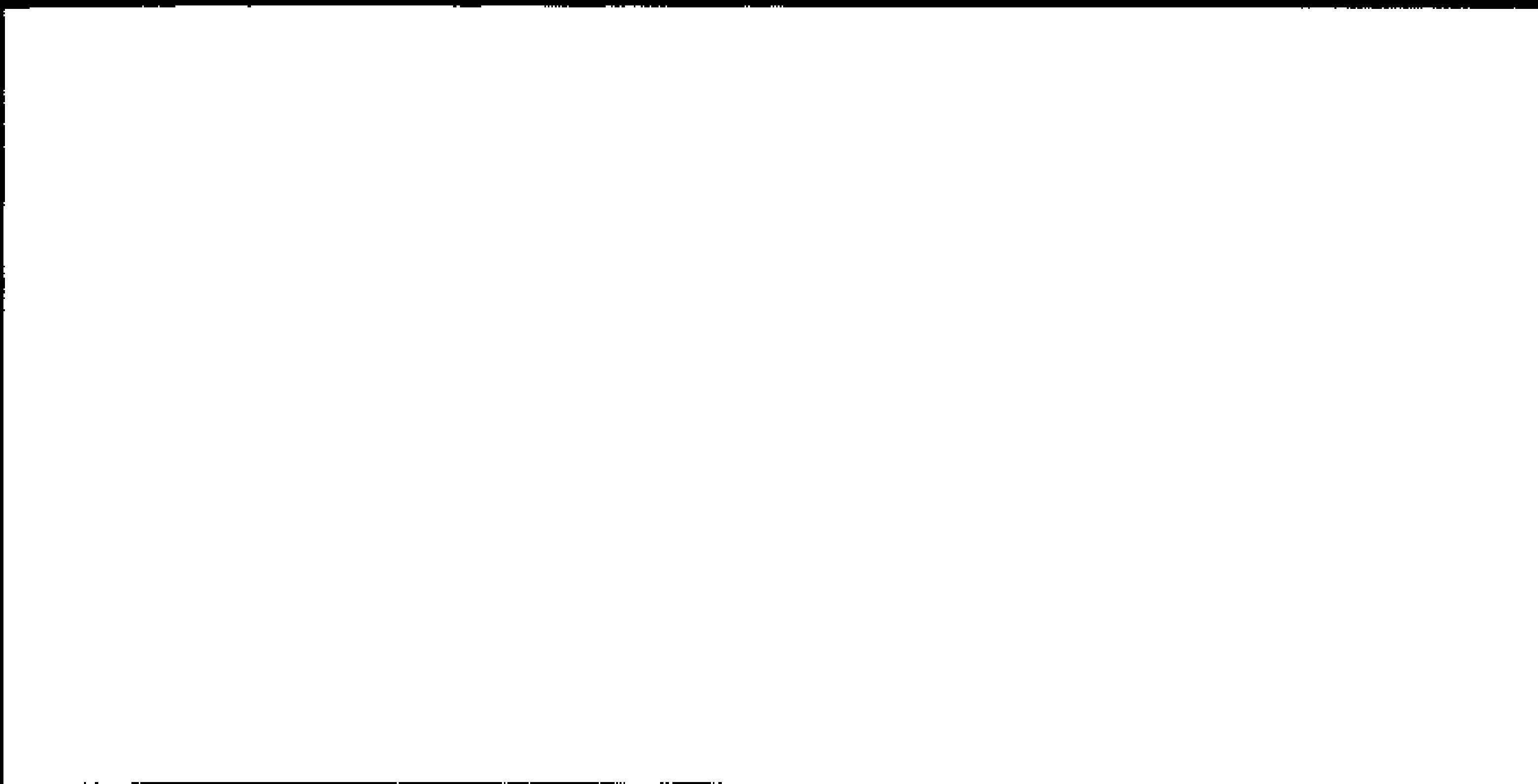
Το ορθογώνιο παραλληλόγραμμο έχει κατ' αρχήν το εξής βασικό χαρακτηριστικό: Οι δύο πλευρές του έχουν διαφορετικό μέγεθος από τις δύο άλλες. Αυτόματα, το γεωμετρικό αυτό σχήμα, ανεξάρτητα της διαφοράς του μήκους των πλευρών, χαρακτηρίζεται ως σχήμα επίμηκες είτε η σχέση των δύο πλευρών είναι π.χ 5 προς 6 ή και λιγότερο είτε η σχέση είναι 5 προς 10 ή και περισσότερο. (σχ. 4α, 4β)

Αυτή η επιμήκης μορφή των παραλληλογράμμων τους προσδίδει την δυνατότητα της επιλογής για οριζόντια ή κάθετη χρησιμοποίησή τους. Στο πλέον χρησιμοποιούμενο φωτογραφικό κάδρο, το 135, η σχέση των πλευρών (δεδομένη και σταθερή) είναι η σχέση 2 προς 3. (σχ. 5)



Σχ. 4A

Παραλληλόγραμμο μικρής διαφοράς πλευρών  
5 εκ. X 6 εκ. - σχέσης 1 προς 1,2



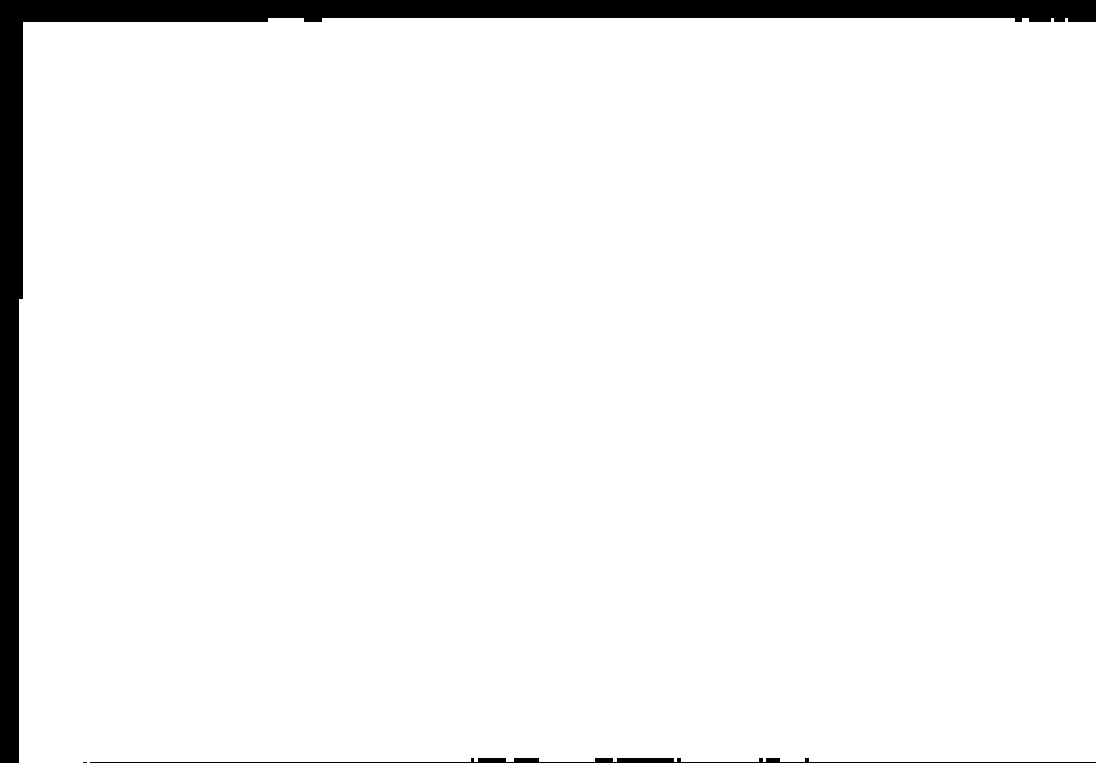
Σχ.4B

Παραλληλόγραμμο μεγάλης διαφοράς πλευρών  
5 εκ. X 10 εκ. - σχέσης 1 προς 2

Σχ. 5  
Η πιο διαδεδομένη  
διάσταση  
φωτογραφικού φιλμ  
24 χιλ. × 36 χιλ.  
(φορμά 135)  
με σχέση πλευρών  
2 προς 3



Αισθητήρας DSLR



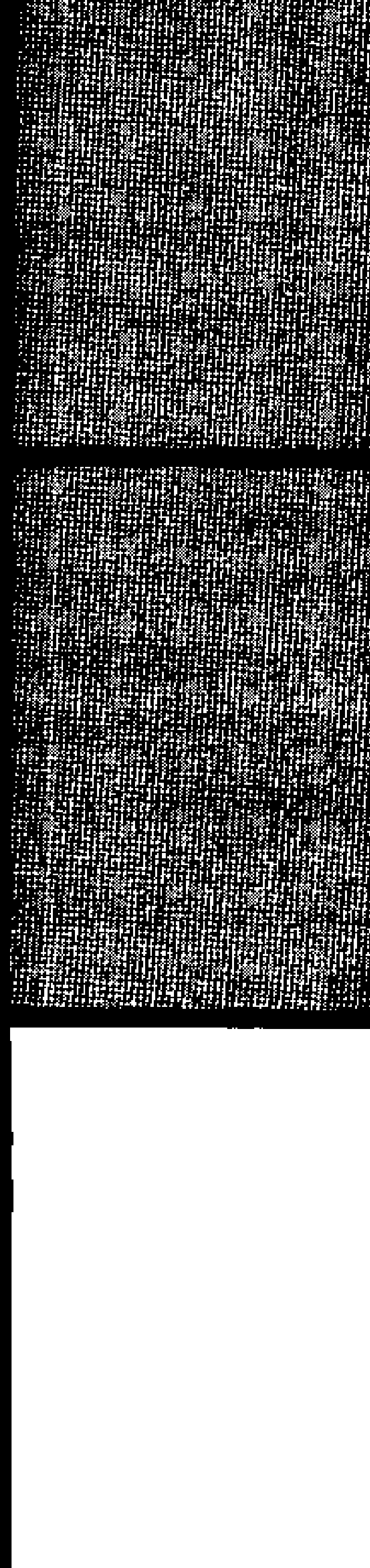
36 χιλ.

Διαστάσεις full frame / FX



24 χιλ.

Διαστάσεις APS-C / DX

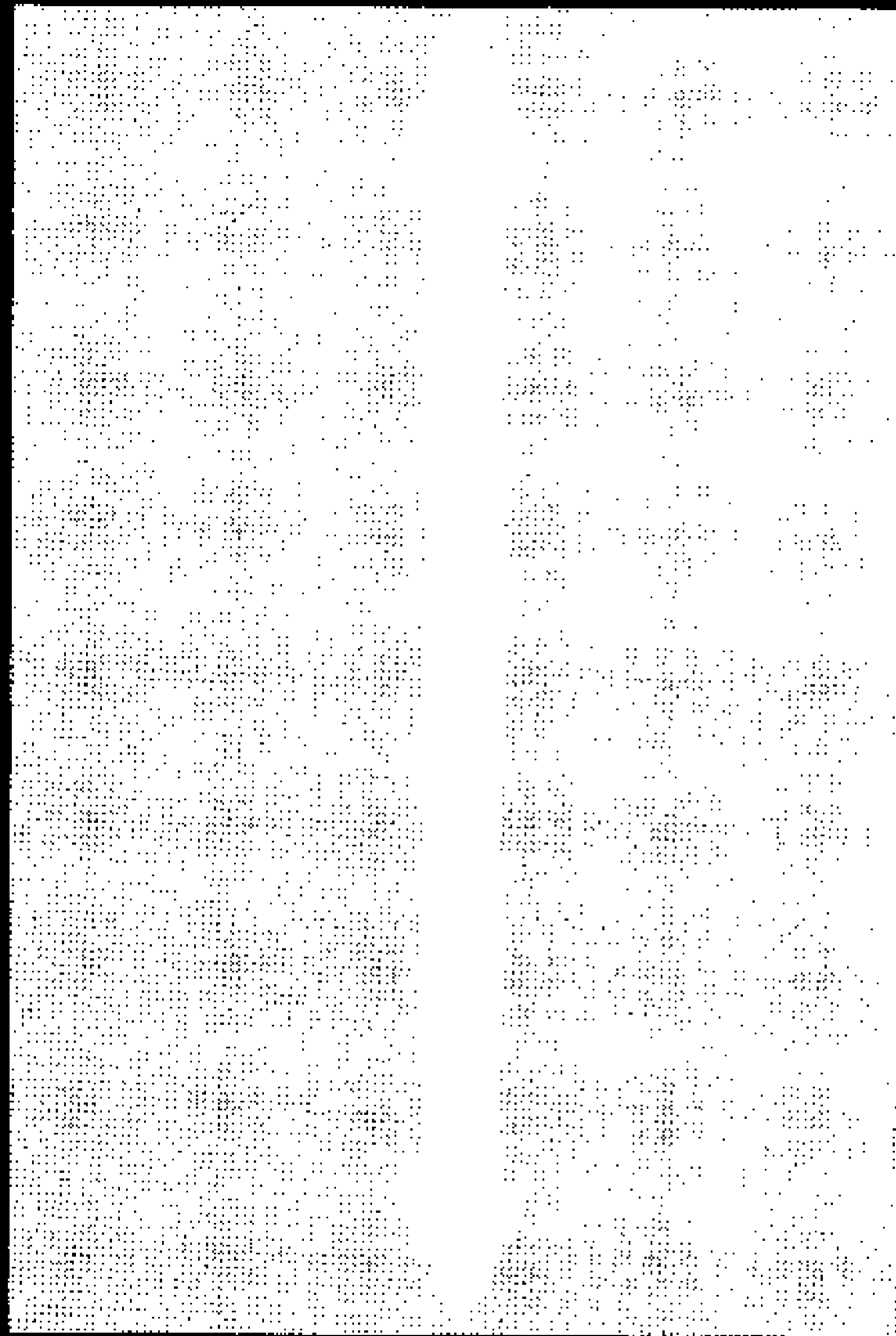


Η ίδια σχέση πλευρών υιοθετείται πλέον και από τις βιομηχανίες κατασκευής ψηφιακών φωτογραφικών μηχανών (DSLR), οι οποίες ενσωματώνουν στα επαγγελματικά τους μοντέλα (full frame / FX) αισθητήρες διαστάσεων 24 χιλ. X 36 χιλ. Επίσης δύο προς τρία είναι και η αναλογία των αισθητήρων των αμέσως μικρότερων μοντέλων (APS - C / DX), τα οποία συνήθως χαρακτηρίζονται ως ερασιτεχνικά απαιτήσεων.

Ευνόητο είναι ότι οι συνθετικές διαφορές από την οριζόντια ή κάθετη χρησιμοποίηση του κάδρου αυτού, είναι τεράστιες. Διαφορές που σε άλλη περίπτωση παραλληλογράμμου μικρής διαφοράς πλευρών (π.χ. τελάρα ζωγραφικής  $70 \times 80$  ή φωτογραφική πλάκα  $10 \times 12,50$ ) δεν είναι τόσο εμφανείς, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν είναι επίσης σημαντική η στιγμή της επιλογής για όρθια ή οριζόντια χρησιμοποίηση αυτών των, σεμνής διαφοράς πλευρών, πλαισίων.

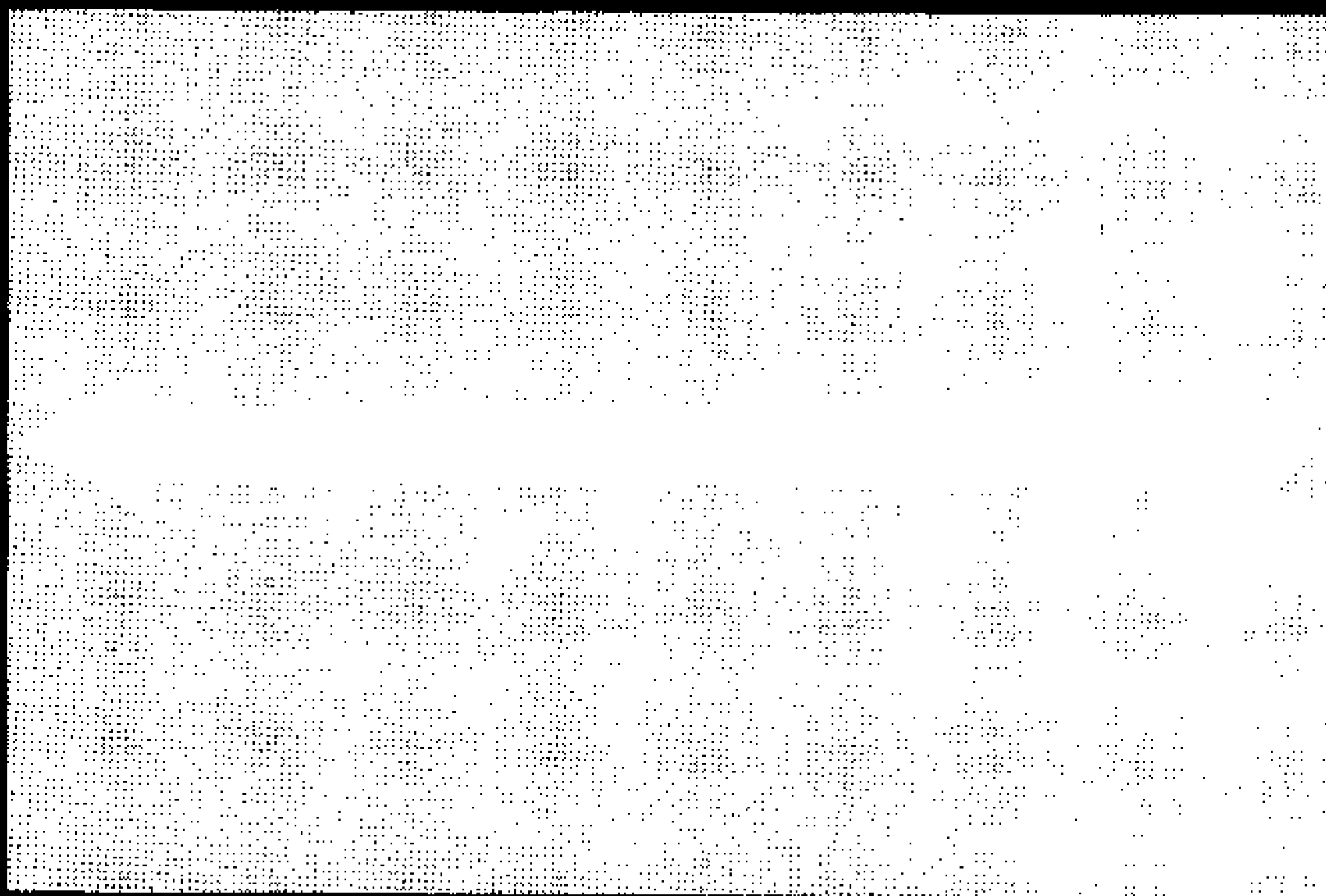
Ο πρώτος και κυριότερος καθοδηγητής για το πως θα χρησιμοποιηθεί το ορθογώνιο παραλληλόγραμμο κάδρο, είναι οπωσδήποτε το, προς απεικόνιση, θέμα. Θα εισαχθεί, τώρα, για πρώτη φορά ο όρος **Άξονας** (όρος που θα μας απασχολήσει εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο) για να γίνει πιο αντιληπτή η σχέση του ορθογωνίου με το θέμα. Σε κάθετο κενό ορθογώνιο κάδρο, αναλογίας 135 φωτογραφικού φιλμ, δηλαδή 2 προς 3, με μία φευγαλέα ματιά θα μπορούσαμε πανεύκολα να αναγνωρίσουμε τις κυρίαρχες "κατευθύνσεις" του πλαισίου αυτού φανερώνοντάς τες χωρίς δισταγμό με μία μολυβιά. (σχ. 6α, 6β)

Η γραμμή αυτή, όπως είναι λογικό, θα ακολουθήσει την φορά των μεγαλύτερων πλευρών, και θα είναι επομένως, οριζόντια σε οριζόντιο πλαίσιο και κάθετη σε κάθετο. Αυτήν τη γραμμή θα την ονομάσουμε Άξονα και θα είναι ο άξονας του κάδρου ο



Σχ.6Α

A. Κυριαρχία του κάθετου άξονα



Σχ. 6B

B. Κυριαρχία του οριζόντιου άξονα



κάθετος, εμείς επιλέγουμε οριζόντιο κάδρο, αφού η ανάγκη της καταγραφής του ειδώλου δεν περιορίζεται στον πρωταγωνιστή (δένδρο, άνθρωπος, κτίριο) αλλά επεκτείνεται στο περιβάλλον του δένδρου - ανθρώπου - κτιρίου. Αντίθετα, σε οριζόντιο πρωταγωνιστή θέματος, θα χρησιμοποιούσαμε κάθετο κάδρο, όταν το πλοίο παραμένει μεν ο κυρίαρχος της εικόνας, μίας εικόνας όμως που ψηλά στον ουρανό φιλοξενεί έναν υπέροχο σχηματισμό νεφών, ανεπαφήτων φωτιστικών συνθηκών ή ψηλά στον ουρανό επίσης, υπάρχει ένα αεροσκάφος, ένας σμήνος πουλιών κ.ο.κ., στοιχεία που θα θέλαμε να εντάξουμε στην εικόνα μας. Εδώ έχουμε μία συνειδητή αντιστροφή της αρχής "κάθετο θέμα σε κάθετο κάδρο" ή "οριζόντιο θέμα σε οριζόντιο κάδρο" με σκοπό την επίτευξη ενός άλλου αποτελέσματος.

Τέτοιου είδους αντιστροφές, θα γίνει πιο αντιληπτό στην πορεία, είναι φυσικές, λογικές, αναμενόμενες ή και επιβαλλόμενες ακόμα, για όλες τις βασικές αρχές σύνθεσης της εικόνας στις οποίες θα αναφερθούμε.

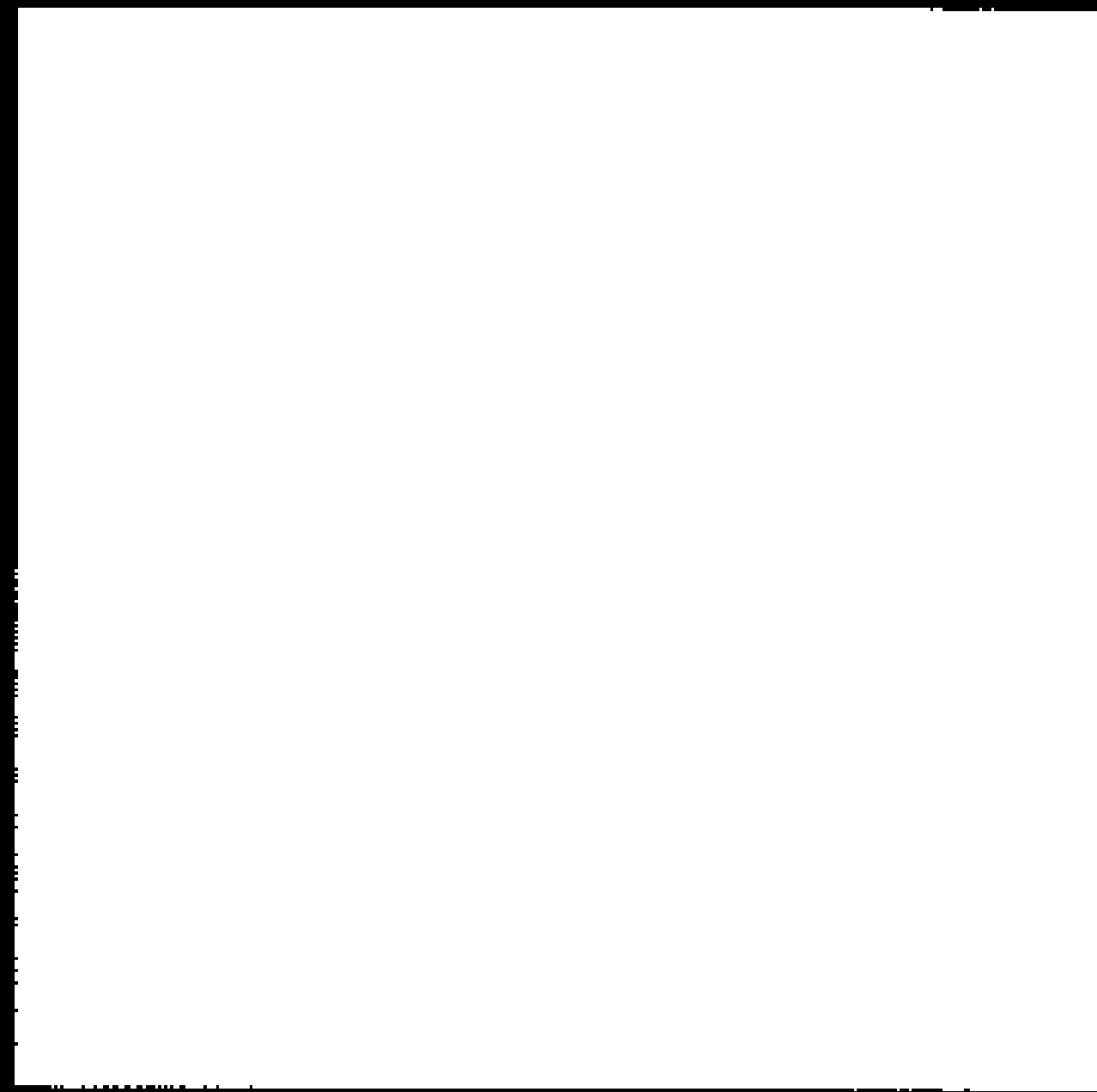
Το παραλληλόγραμμο, με τις διαφορετικές δυνατότητες του τρόπου χρησιμοποίησής του, εμφανίζει χαρακτηριστικά όπως, *σταθερότητα ή αστάθεια, ηρεμία ή ανησυχία, κινητικότητα ή στατικότητα, συμμετρία και ισορροπία ή μη, αυστηρότητα ή ηπιότητα, απολυτότητα ή αντικειμενικότητα*, κ.ά. Χαρακτηριστικά για τα οποία θα αναφερθούμε σε μεταγενέστερα κεφάλαια.

## B. Τετράγωνο

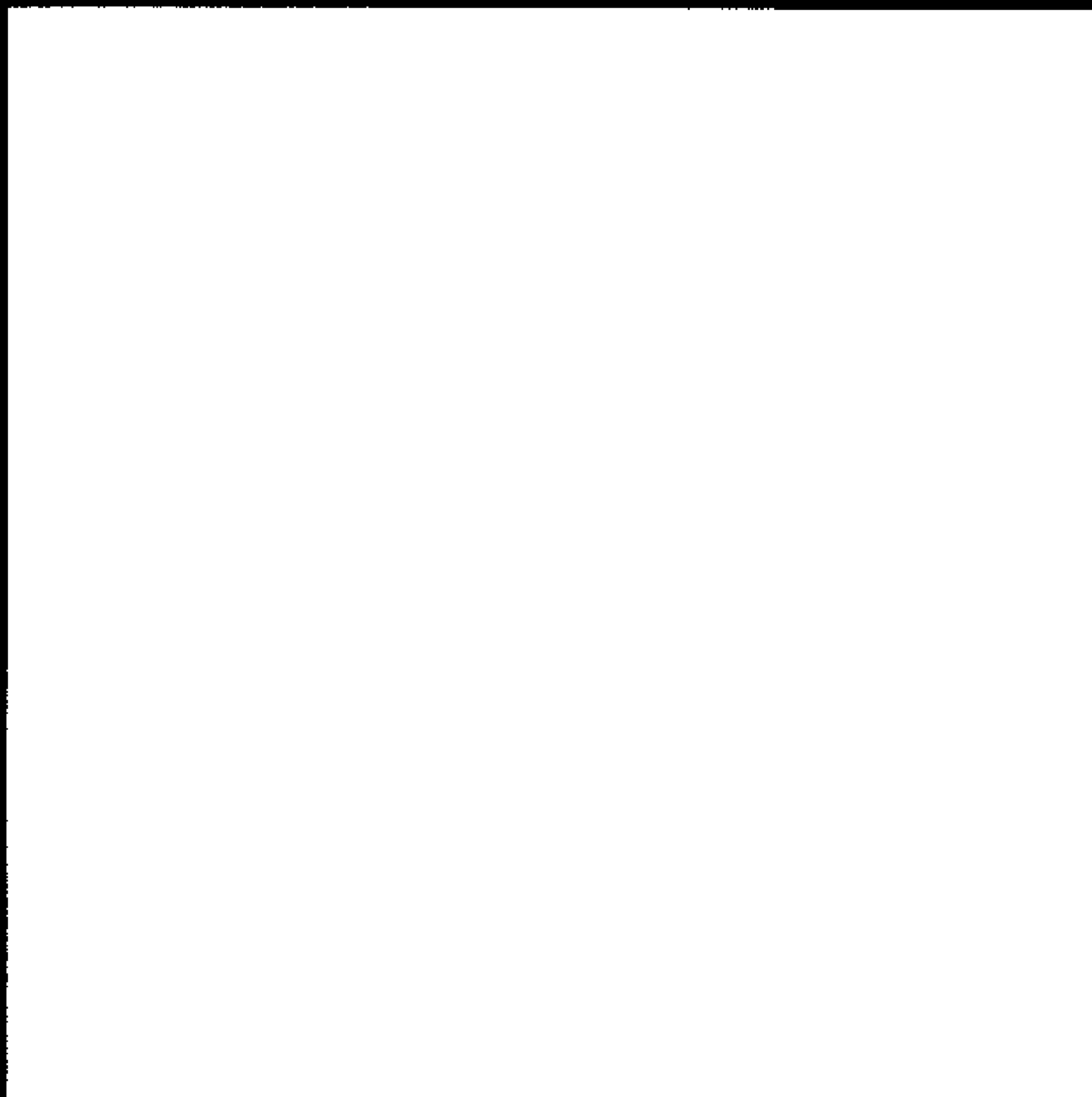
Αντίθετα από το παραλληλόγραμμο, το τετράγωνο διαθέτει μόνο έναν τρόπο χρησιμοποίησής του. Η απόλυτη ομοιότητα των πλευρών του δεν αφήνει περιθώρια διαφοροποίησης της χρήσης αφού και οι τέσσερις πλευρές είναι πανομοιότυπες επιτρέποντας στο σχήμα αυτό να μεταβάλλει μόνο το μεγεθός του. (σχ. 7)

Αυτό το κάνει κατ' αρχήν, να φαίνεται ελλειμματικό συγκριτικά με το παραλληλόγραμμο, διαθέτει όμως άλλα χαρακτηριστικά και μία άλλη δυναμική που ένα ορθογώνιο παραλληλόγραμμο δεν διαθέτει. Για το σχήμα αυτό με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά όπως, *σταθερότητα, στιβαρότητα, μονοτονία, ένταση, στατικότητα, λογική, ισότητα* θα αναφερθούμε επίσης, σε μεταγενέστερα κεφάλαια.

Άλλη εκτενής αναφορά στο πολύ σημαντικό θέμα της οριοθέτησης, θα γίνει και στο κεφάλαιο "**Άξονες - Πλαίσιο**" λόγω της άμεσης σχέσης με το περιεχόμενο του κεφαλαίου αυτού.



Σχ.7  
Τετράγωνο:  
Σταθερή σχέση πλευρών  
1 προς 1.  
Διαφοροποίηση μόνον  
του μεγέθους.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

### *α' Οπτικό Κέντρο*

---

Επιλέξαμε σαν πρώτο κεφάλαιο αυτό της οριοθέτησης για να αποσαφηνιστεί ο διαχωρισμός μεταξύ της ανεξέλεγκτης, μη οριοθετημένης ματιάς και του συγκεκριμένου και οριοθετημένου πλαισίου που θα χρησιμοποιηθεί για την δημιουργία της εικόνας. Χαρακτηρίσαμε την επιλογή κάδρου από πλευράς εικονοποιού σημαντική, όχι όμως την πρώτη επιλογή, πράγμα που θα αναμενόταν λόγω της πρώτης θέσης που καταλαμβάνει το κεφάλαιο αυτό.

Η πρώτη επιλογή του είναι φυσικά το θέμα του, το αντικείμενο δηλαδή της εικόνας που πρόκειται να δημιουργήσει. Θα μπορούσαμε να διαχωρίσουμε τις εικόνες σε δύο μεγάλες κατηγορίες οι οποίες με τη σειρά τους δημιουργούν μία τρίτη με την ένωσή τους. Την συγκεκριμένη (παραστατική) εικόνα και την αφηρημένη (ανεικονική). Η συγκεκριμένη εικόνα από τη μία είναι αυτή που απεικονίζει είδωλα αναγνωρίσιμα, υπαρκτά ή φανταστικά, ευκόλως ανταποκρινόμενα με τις αναρίθμητες εικόνες τις αποθη-

κευμένες στην (εικονική - εικαστική) μνήμη μας ή πιθανώς ταυτιζόμενα με τις δημιουργούμενες από τη φαντασία μας.

Έτσι, ένα δέντρο στο φυσικό του περιβάλλον, σε μία πλαγιά ή σε κάποιο κήπο, είναι μία εικόνα πραγματική που σε απειροελάχιστο χρόνο βρίσκει ανταπόκριση στις προσωπικές μας εικόνες μνήμης και επομένως ακαριαία αναγνωρίσιμη. Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί η διαφορά μεταξύ της λογικής και της εκφραστικής ανταπόκρισης γιατί η μεν πρώτη είναι ανταπόκριση συνειρμού - αυτό το δέντρο στο κήπο μου θυμίζει εκείνο, μοιάζει με το άλλο - και μπορεί η σχέση ανταπόκρισης να τελειώνει εκεί, την στιγμή που η δεύτερη, η εκφραστική, ενώ έχει περάσει από την πρώτη, από αυτή της λογικής αναγνώρισης, προχωράει σε άλλες ανταποκρίσεις προσωπικών διαδρομών και συναισθηματικών κωδικών - γλωσσών.

Σ' αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να πούμε ότι εμφανίζεται η γραμμή που διαχωρίζει την απλοϊκή - διακοσμητική σχέση έργου - θεατή από την πολυσύνθετη, ανερμήνευτη, μεγαλειώδη και εντελώς προσωπική σχέση υπέρβασης μέσω της τέχνης.

Μία άλλη εικόνα, επίσης αναγνωρίσιμη και απολύτως λογικά ερμηνευόμενη, θα μπορούσε να είναι αυτή ενός ψαριού στο φυσικό του περιβάλλον, σε κάποια θάλασσα, ποτάμι ή λίμνη όπου και εδώ θα μπορούσαν να ισχύσουν όλα τα προηγούμενα. Θα

προσπαθήσουμε τώρα να κάνουμε ένα συνδυασμό των δύο αυτών παραδειγμάτων ώστε να προκύψουν έτσι δύο νέες εικόνες που δεν θα κινούνται πλέον στη σφαίρα των αμέσως λογικά ερμηνευόμενων εικόνων, αλλά παραμένοντας απολύτως αναγνωρίσιμες και ρεαλιστικές θα κινηθούν στο χώρο του μη υπαρκτού, άρα στο χώρο της φανταστικής εικόνας.

Έτσι λοιπόν, το δέντρο θα ριζώσει πάνω σε μία εντελώς υδάτινη επιφάνεια στη μέση της θάλασσας και το ψάρι θα πετά μπροστά από τα δέντρα ή πάνω από τα σπίτια. Και εδώ, σε αυτές τις νέες εικόνες μίας άλλης, αν θέλετε, αισθητικής, ισχύουν τα όσα προαναφέρθηκαν για πορεία έργου διακοσμητική ή πορεία τέχνης - υπερβατική.

Η δεύτερη μεγάλη κατηγορία των εικόνων είναι αυτή που τα σχήματα - φόρμες, οι γραμμές - άξονες, οι όγκοι - ύλη και τα σημεία που απαρτίζουν τη σύνθεση δεν έχουν μία συγκεκριμένη, ερμηνευόμενη και αναγνωρίσιμη υπόσταση (ο κύκλος δεν είναι απαραίτητα η ρόδα ή ο ήλιος, το τετράγωνο δεν είναι απαραίτητα το τραπέζι) αλλά υπάρχουν ή συνυπάρχουν εντός συγκεκριμένου πλαισίου σαν αφηρημένα εικαστικά υλικά διαμορφώνοντας μία σύνθεση.

Μία εικαστική οντότητα που βασίζει την ύπαρξή της στις σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ των μη αναγνωρίσιμων αυτών συνθετικών, σχέσεις εικαστικής δομής που φιλοδοξούν να γίνουν αντικείμενο

συναισθηματικής ή εγκεφαλικής ή και τα δύο, διέγερσης και προσέγγισης.

Αυτές, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι, είναι οι δύο μεγάλες οικογένειες των εικόνων, το συγκεκριμένο και το αφηρημένο, στις οποίες θα προστεθεί μία τρίτη που γεννάται από την συνύπαρξη των δύο ανωτέρω: συγκεκριμένο είδωλο σε αφηρημένο φόντο ή το αντίθετο κ.ο.κ. Για οποιαδήποτε από τις προηγούμενες δύο συν μία κατηγορίες εικόνων συν αυτές που μπορούν να προκύψουν από τις διάφορες υποκατηγορίες, το αξίωμα είναι ένα: **η ύπαρξη θέματος!**

Σε οποιαδήποτε διαδρομή και αν προτίθεται ο εικονοποιός να κινηθεί, οποιουσδήποτε εκτροχιασμούς και αν υποστεί μία προκαθορισμένη ή αυτοσχεδιαζόμενη πορεία, η επιδίωξη είναι μία: η πραγματοποίηση του θέματος. Η ερμηνεία του δέντρου στον κήπο με γλώσσα προσωπική, η μεταφορά του υδάτινου περιβάλλοντος στον κώδικα του εικονοποιού, η ρεαλιστική αφήγηση της προσωπικής του φαντασίας, του ιπτάμενου ιχθύος που μεταφέρει το μήνυμά του, η σχέση των επίπεδων γεωμετρικών χρωματισμένων σχημάτων μεταξύ τους, η στιβαρότητα της συνδεσής τους, η αέρινη και ανάλαφρη, ή η διεισδυτική και δυναμική κίνηση των γραμμών ανάμεσά τους, η αρμονία μίας ακολουθίας, ή η ένταση μίας αντίθεσης, όλα, αφηρημένα ή συγκεκριμένα, φανταστικά ή ρεαλιστικά συνηγορούν στην αδιαμφισβήτητη ύπαρξη του θέματος.

Αυτό λοιπόν υπαγορεύει το πρωταρχικό χρέος του εικονοποιού, να αναγνωρίσει, κοιτώντας, αποκλειστικά σχεδόν, εντός του, το στόχο του. Χρέος που αναλύεται και εκπληρώνεται λογικά ή μεθοδικά, πρακτικά ή συνειρμικά, συναισθηματικά ή βιωματικά, ενστικτωδώς ή ... ή ... ή ... και τόσα "ή" όσοι είναι οι χαρακτήρες και οι προσωπικότητες του ανθρώπου, όσες είναι οι γλώσσες και οι κωδικές του, όσοι είναι οι δέκτες και οι πομποί.

Ο κυρίαρχος του θέματος είναι αυτός που στην εικόνα πρώτος μαγνητίζει την ματιά. Είναι το σημείο εκείνο της σύνθεσης που βασιζόμενο στο μέγεθός του ή στο χρώμα του, στην φόρμα του ή στον τόνο του, στην ματιέρα του ή στην θέση του, σε κάποια από τα παραπάνω ή πιθανόν, ακόμα και σε όλα, έρχεται μπροστά στην σύνθεση, μαγνητίζει στην πρώτη επαφή το θεατή όπως το επιλεγμένο, σαν πρώτο όργανο, βιολί σε κονσέρτο ερμηνευόμενο από πολυμελή ορχήστρα, όπως η κορύφωση του δράματος την προεπιλεγμένη χρονική στιγμή ή όπως η ανάδειξη του πρωταγωνιστή από το πλήθος των συμμετεχόντων ηθοποιών. Αυτόν τον οπτικό μαγνήτη λοιπόν ή πρωταγωνιστή, θα τον ονομάσουμε **οπτικό κέντρο** της σύνθεσης.

Το οπτικό κέντρο, λογικό είναι, να έχει άμεση σχέση με το θέμα αφού αυτό είναι το θέμα ή αυτό είναι έστω το κυρίαρχο μέρος αυτού. Όταν απεικονίζουμε, για παράδειγμα, ένα άνθος πάνω σε ένα



λευκό, ενιαίο και ομοιογενές φόντο, το άνθος είναι το θέμα και ο πρωταγωνιστής. Αν απεικονίσουμε ένα μπουκέτο από άνθη ή ένα τμήμα ανθισμένου εδάφους και δώσουμε υπεροχή στο κόκκινο τριαντάφυλλο του μπουκέτου των πολλών διαφορετικών ανθών, ή στο αγριολούλουδο, σε μία λεπτομέρεια της απεικόνισης του εδάφους, το αγριολούλουδο και το τριαντάφυλλο δεν είναι το θέμα, είναι όμως ο πρωταγωνιστής του θέματος, το σημείο κορύφωσης της περιγραφής, επομένως, το οπτικό κέντρο της εικόνας μας.

Όταν έρθει η στιγμή να πραγματοποιηθεί η εικόνα είτε επιλεκτικά, με την πρακτική έννοια του όρου, επιλέγοντας - "αφαιρώντας" δηλαδή ένα τμήμα από την οπτική περιβάλλουσα πραγματικότητα, είτε προσθετικά δημιουργώντας την εικόνα σε ένα λευκό ουδέτερο φόντο (νεκρή φύση - διαφημιστική φωτογραφία) πρέπει να έχει επιλεγεί, εκ των προτέρων, ο στόχος ώστε η προσέγγιση στο θέμα να είναι τέτοια που να ανταποκρίνεται στην αναγκαιότητα ανάδειξης του στόχου αυτού ή της αιτίας για την οποία επιλέχθηκε ο στόχος αυτός. Πολλές φορές συμβαίνει να πραγματοποιείται προσέγγιση στο θέμα με τον α ή β τρόπο χωρίς όμως να έχει αναγνωριστεί, εκ των προτέρων, ο λόγος, το αίτιο της συγκεκριμένης εικαστικής δραστηριότητας.

Να έχει, πιθανόν, επισκιαστεί ο λόγος αυτός από άλλα ετερόκλητα σημεία του, προς αποτύπωση

δρώμενου, αντικειμένου, τοπίου ή θέματος γενικότερα, που εκείνη τη στιγμή, τη στιγμή της εικονοποίησης, δεν αντιμετωπίστηκαν σωστά, υπέρ ή υποεκτιμώμενα. Κίνδυνο τέτοιας σύγχυσης διατρέχουν όλες οι μορφές αποτύπωσης - δημιουργίας εικόνας και περισσότερο απο όλες η αυτόματα - στιγμιαία, μηχανική - φωτογραφική καταγραφή. Αυτό, γιατί πολλές φορές, αποδίδονται από τον δημιουργό - φωτογράφο ή κινηματογραφιστή εκλεκτικές και επιλεκτικές ικανότητες στην φωτογραφική ή κινηματογραφική του μηχανή που, όπως είναι λογικό, αποδεικνύεται έπειτα, ότι δεν διαθέτει. Ας αναφερθεί ένα παράδειγμα για να γίνει η τοποθέτηση αυτή πιο σαφής.

Υποθέτουμε, λοιπόν, ότι η πρόθεση του Χ φωτογράφου είναι να αποτυπώσει - ερμηνεύσει κάποια, κοινωνικού χαρακτήρα, εικόνα με θέμα τη μετανάστευση. Επιλέγει, λοιπόν, σαν τοποθεσία, κεντρική πλατεία της πρωτεύουσας, γνωστό σημείο συνάθροισης μεταναστών και σκοπεύει με τη μηχανή του ένα νεαρό ζευγάρι που για τον α ή β λόγο (έκφραση, ένδυση, στάση, δραστηριότητα κ.λπ.) εκφράζουν την άποψη - σχόλιο που θα ήθελε να μεταδώσει με την εικόνα αυτή. Τη στιγμή της λήψης, η φυσική ματιά, επιλεκτική και διεισδυτική, επιτυγχάνει, παρακάμπτοντας διαφόρων ειδών εμπόδια, να φτάσει στο κέντρο της οπτικής πραγματικότητας, απομονώνοντας και αναδεικνύοντας, έτσι, αυτό που ενδιαφέρει, χωρίς να παραβλέπει την περιβάλλουσα

οπτική πραγματικότητα και τις χρήσιμες πληροφορίες που αυτή φέρει.

Η φωτογραφική καταγραφή, αντίθετα με τη φυσική ματιά, στερείται αυτής της επιλεκτικής ικανότητας, αποτυπώνοντας επακριβώς ότι βρίσκεται εντός του οπτικού πεδίου του φακού, με αποτέλεσμα ο στόχος αυτός, η αιτία που οδήγησε στην καταγραφή της συγκεκριμένης σκηνής, ποτέ να μην αναδειχθεί. Επιβάλλεται να σημειωθεί εδώ ότι καθόλου δεν θα ενδιαφέρει μία απομονωτική και άνευ ουσίας, για το συγκεκριμένο στόχο, καταγραφή με τηλεφακό.

Έτσι, το ζευγάρι των μεταναστών του παραδείγματός μας, ενώ καταλαμβάνει κάποια κεντρική περιοχή του κάδρου, προκύπτει συμπιεσμένο και δύσκολα ανακαλύψιμο μέσα στο λαβύρινθο των ετερόκλητων εισβολέων της εικόνας. Όπως το αστικό λεωφορείο που μπαίνουντας από το δεξί μέρος της εικόνας αποσπά την προσοχή αποδυναμώνοντας τους παρ'όλιγο πρωταγωνιστές, όπως το σταματημένο κίτρινο απορριματοφόρο στο αριστερό μέρος της εικόνας, όπως το μεγεθυμένο, στο πρώτο πλάνο, πρόσωπο της κυρίας που απεγνωσμένα ψάχνει για ταξί και ένα σωρό άλλα θορυβώδη "κρουστά" που πνίγουν, καθώς είναι επόμενο, οποιαδήποτε πρωταγωνιστική διάθεση του "πρώτου βιολιού".

Ο **οπτικός θόρυβος** που πραγματοποιήθηκε από τους εισβολείς, οπτικός θόρυβος καθ' όλα ίδιος με τον ηχητικό ομοιό του, δεν ποσοστοποιήθηκε σωστά από τον εικονοποιό με αποτέλεσμα, η αναμενόμενη εικόνα κοινωνικών σχολίων ποτέ να μην γεννηθεί.

Συμπεραίνουμε λοιπόν, ότι αφού το χρέος της ανεύρεσης του θέματος, συντελεσθεί, άμεση προτεραιότητα πλέον έχει η **οργάνωση του ρυθμού της αφήγησης** αυτού, επιλέγοντας με αποφασιστικότητα τον πρωταγωνιστή, βοηθώντας τον σαφώς να αναδειχθεί σε τέτοιο. Ο εικονοποιός εδώ, δεν παραβλέπει, κατά την διάρκεια της δημιουργίας της εικόνας αυτής (είτε στιγμιαία - αυτόματη είναι η καταγραφή είτε εικαστική - διαρκούς εκπόνησης) να οδηγήσει την ερευνητική ματιά του σε όλο το μήκος και όλο το πλάτος του κάδρου επανηλλειμένως, ερευνώντας μεθοδικά για τους πιθανούς "θορυβώδεις εισβολείς".

Πολλές είναι οι παράμετροι με τις οποίες θα βοηθήσουμε τον πρωταγωνιστή αυτόν να αναδειχθεί. Πρωταρχικές είναι, η θέση και το μέγεθος. Το μέγεθος θα μας απασχολήσει σε άλλο κεφάλαιο, ενώ για τη θέση θα μιλήσουμε τώρα.

Ύστερα από μελέτες και χρόνιες παρατηρήσεις της εικαστικής δημιουργίας στο πέρασμα των αιώνων, έδειξαν κάποιους κοινούς τόπους στις επιλογές των καλλιτεχνών. Κοινοί τόποι που μας επιτρέπουν να τολμήσουμε την περιγραφή κάποιων κανόνων. Εξάλλου, με τον ίδιο τρόπο, με την ίδια μεθοδική

μελέτη και έρευνα της εικαστικής δημιουργίας, προέκυψαν και όλοι οι υπόλοιποι κανόνες. Για τη θέση του οπτικού κέντρου λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι οι επιλογές είναι βασικά δύο.

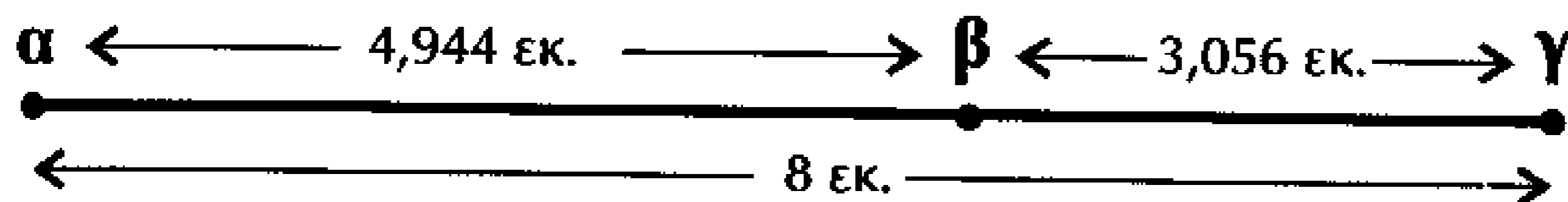
Πρώτη η κεντρική τοποθέτηση, με την έννοια της χρησιμοποίησης του γεωμετρικού κέντρου του πλαισίου και δεύτερη η εμφανώς μετατοπισμένη από την κεντρική περιοχή - μετατοπισμένη δεξιά ή αριστερά, πάνω ή κάτω από το γεωμετρικό κέντρο - θέση, κινούμενη όμως πάντα σε μία ευρύτερη κεντρική περιοχή του κάδρου.

Η επιλογή του γεωμετρικού κέντρου της επιφάνειας εντός της οποίας θα εργαστούμε, είναι - δεν χρειάζεται εξήγηση - μία, συγκεκριμένη και δεδομένη. Τα αποτελέσματα μίας τέτοιας επιλογής, για χρησιμοποίηση δηλαδή του γεωμετρικού κέντρου του κάδρου θα αναλυθούν αργότερα. Η μετατόπιση, αντίθετα, του οπτικού κέντρου σε κάποιο από τα σημεία της ευρύτερης κεντρικής περιοχής είναι επιλογή πιο σύνθετη, για την οποία θα χρειαστεί ευρύτερη προσέγγιση και ανάλυση. Για το σκοπό αυτό είναι απαραίτητο να επιχειρηθεί εισαγωγή στην έννοια *ΧΡΥΣΗ ΤΟΜΗ*.

## β' Χρυσή Τομή

Η Χρυσή Τομή ορίζει τη σχέση ενός μεγαλύτερου ευθύγραμμου τμήματος με ένα μικρότερο (και το αντίστροφο) σύμφωνα με τη χρυσή αναλογία, η οποία γραμμικά μπορεί να αποδοθεί με το σχέδιο που ακολουθεί.

Σχ. 8α



όπου το σύνολο του ευθύγραμμου αυτού τμήματος ( $\alpha\beta + \beta\gamma$ ) έχει την ίδια αναλογία με το τμήμα  $\alpha\beta$ , όπως αυτή που έχει το τμήμα  $\alpha\beta$  με το μικρότερο  $\beta\gamma$ . Συγκεκριμένα, στο ανωτέρω παράδειγμα, το συνολικό μήκος του ευθύγραμμου τμήματος  $\alpha\beta + \beta\gamma$  είναι 8 εκατοστά και το σημείο  $\beta$  το διαιρεί σε δύο μικρότερα και ανόμοια μέρη, των οποίων τα μήκη είναι:

$$\alpha\beta = 4,944 \text{ εκ.} \quad \text{και} \quad \beta\gamma = 3,056 \text{ εκ.}$$

Αν τώρα διαιρέσουμε τα δύο μεγαλύτερα μήκη με τα δύο αμέσως μικρότερα τους, θα προκύψει η ίδια ακριβώς τιμή:

$$\alpha\beta + \beta\gamma = 8, \alpha\beta = 4,944, \frac{8}{4,944} = 1,618$$

$$\alpha\beta = 4,944, \beta\gamma = 3,056 \quad \frac{4,944}{3,056} = 1,618$$

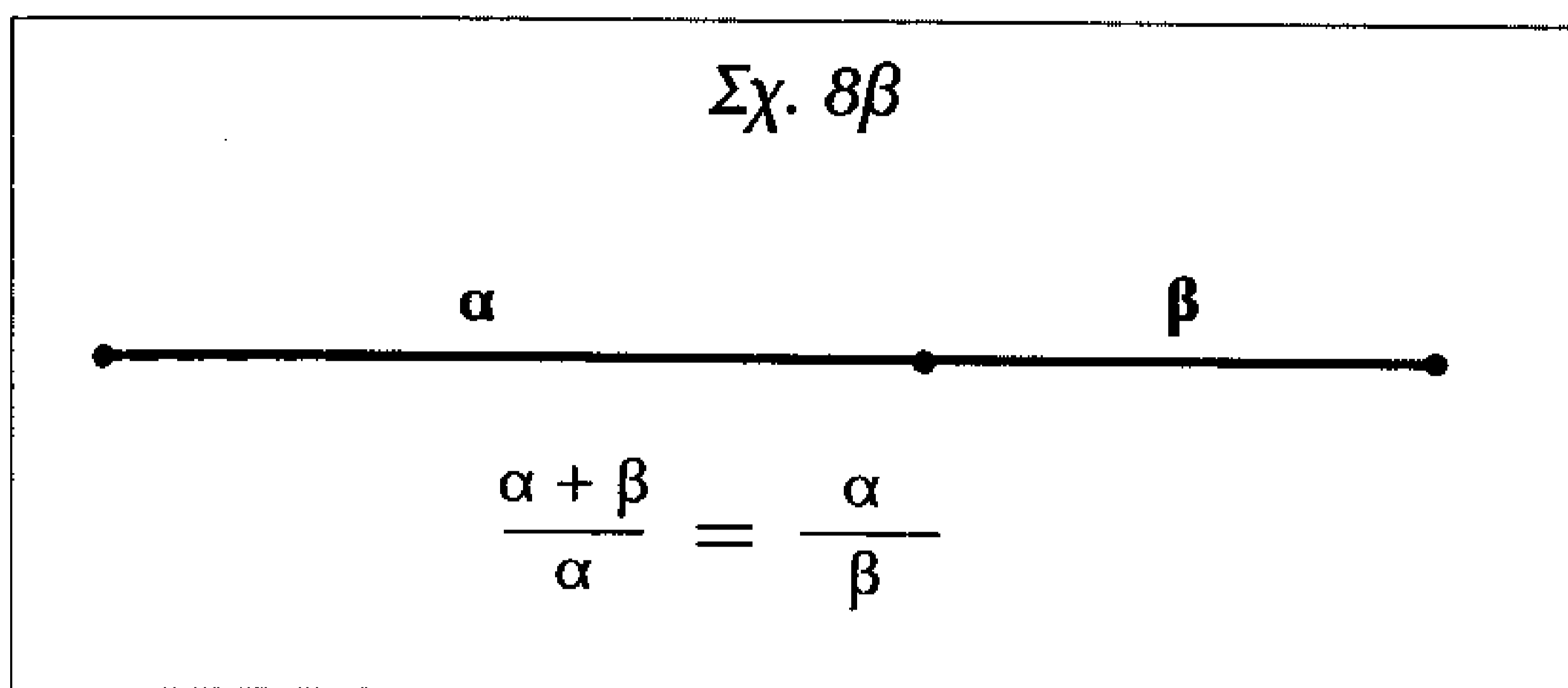
Πώς όμως αναδεικνύεται το σημείο β, που χωρίζει ένα ευθύγραμμο τμήμα σε δύο μέρη, των οποίων η σχέση έχει οριστεί ως **Χρυσή Αναλογία**; Είναι απλό: Αρκεί να διαιρέσουμε ένα x μήκος με τον αριθμό 1,618. Όντως,  $8:1,618 = 4,944$ . Όπως επίσης, αρκεί να πολλαπλασιάσουμε αυτό το μήκος με τον αριθμό 0,618:

$$8 \times 0,618 = 4,944$$

Τι είναι όμως η Χρυσή Τομή, τι σημαίνει Χρυσή Αναλογία και πώς προκύπτει ο αριθμός **1,618** και ο συζυγής του **0,618**;

Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή σε μια σύντομη ιστορική διαδρομή. Ξεκινώντας από την αρχαιότητα και συγκεκριμένα (κατά το σύνηθες) από την αρχαία Ελλάδα, ο **Ευκλείδης**, 3ος π.Χ. αιώνας, στο αποτελούμενο από 13 βιβλία σύγγραμμά του **Στοιχεία**, μας παρέχει την πρώτη γραπτή δια-

τύπωση της Χρυσής Αναλογίας: «Ένα ευθύγραμμο τμήμα λέγεται ότι είναι μοιρασμένο σε **άκρο και μέσο λόγο** όταν η αναλογία του συνόλου του ευθύγραμμου τμήματος προς το μεγάλο μέρος είναι ίδια με την αναλογία που έχει το μεγαλύτερο αυτό μέρος προς το μικρότερο». Δηλαδή:



Σε όλη την έκταση του Ευκλείδιου αυτού έργου, πολλά θεωρήματα και οι αποδείξεις τους ενσωματώνουν ή βασίζονται στη Χρυσή Αναλογία. Αρκετά δε από αυτά τα θεωρήματα, δείχνουν πώς η Χρυσή Αναλογία είναι ένας άρρητος αριθμός, του οποίου την αρχική γραπτή διατύπωση θα συναντήσουμε στη συνέχεια. Ο Ευκλείδιος τίτλος **άκρος και μέσος λόγος** ήταν ο όρος ο οποίος επικράτησε από τον 3ο π.Χ. αιώνα έως τον 18ο μ.Χ. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως η σύγχρονη ιστορία της Χρυσής Αναλογίας αρχίζει το 1509 με το τρίτομο έργο του Φραγκισκανού μοναχού **Luca Pacioli** "Θεία



**Αναλογία**". Έργο το οποίο κέντρισε τη φαντασία και κίνησε το ενδιαφέρον όχι μόνο των καλλιτεχνών της χρυσής εποχής της Αναγέννησης (την οποία η Ελλάδα στερήθηκε) αλλά και αρχιτεκτόνων, επιστημόνων, βιολόγων κ.ά. Ο μοναχός Luca Pacioli (1446-1517) επί μακρόν φίλος και συνεργάτης του **Leonardo da Vinci (1452-1519)**, ήταν κυρίως γνωστός σαν μαθηματικός αλλά ταυτοχρόνως ήταν σε βάθος εκπαιδευμένος σε θέματα τέχνης, γεγονός το οποίο τον κατέστησε εξαιρετικό γνώστη των κανόνων, που καθοδηγούσαν και χαρακτήριζαν τις δημιουργίες των Γλυπτών, Ζωγράφων και Αρχιτεκτόνων της εποχής του. Οι ιδιότητες της Χρυσής Αναλογίας (και όχι μόνον οι αυστηρά μαθηματικές) αποτέλεσαν από την αρχαιότητα ως σήμερα, πεδίο ατέρμονο έρευνας και έμπνευσης για αρκετές από τις μεγαλύτερες προσωπικότητες του πνεύματος στην ιστορία της ανθρωπότητας. Από τον **Πλάτωνα**, τον **Πυθαγόρα**, τον **Ευκλείδη** και τον **Φειδία** στον μαθηματικό του μεσαίωνα **Leonardo di Pisa** και από τον αστρονόμο της Αναγέννησης **Johannes Kepler** στον **Chopin** (κυρίως στα έργα του «Σπουδές και «Νυχτερινά») τον **Debussy** (στη σύνθεσή του «Αντανακλάσεις στο Νερό») και τον **Modrian**. Αυτά τα ονόματα είναι ένα ελάχιστο μόνο δείγμα των καλλιτεχνών, επιστημόνων και ερευνητών, που ασχολήθηκαν με τη Χρυσή Αναλογία. Αξίζει όμως να σταθούμε λίγο περισσότερο σε ένα από αυτά. Ο Ιταλός μαθηματικός Leonardo di Pisa (1170-1250 περ.),

καταγεγραμμένος στην ιστορία και με διάφορα άλλα ονόματα, όπως Leonardo Pisano, Leonardo Bigollo ή Leonardo Bonacci είναι περισσότερο γνωστός σήμερα σαν το μαθηματικό, που διέδωσε στο δυτικό κόσμο το Ινδο-Αραβικό αριθμητικό σύστημα. Με ένα άλλο όνομα όμως είναι πολύ περισσότερο γνωστός σε ένα σαφώς ευρύτερο κοινό: **Fibonacci**. Αυτό που έκανε τόσο γνωστό αυτό το όνομα είναι η αριθμητική ακολουθία Fibonacci, όπου με αφετηρία το μηδέν και το ένα, κάθε αριθμός που έπεται προκύπτει από το άθροισμα των δύο προηγούμενων:

0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377 κ.ο.κ.

Η αυξητική αυτή ακολουθία, της οποίας η σημαντικότητα έγκειται στο ότι απαντάται πολύ συχνά στη Φύση, χαρακτηρίζεται από κάτι το εξαιρετικά ενδιαφέρον: Έχει άμεση συγγένεια και μάλιστα... πρώτου βαθμού με το Χρυσό Αριθμό 1,618! Σχέση εντυπωσιακής σύμπτωσης, η οποία ξεκινάει, στους μικρούς αριθμούς με αμελητέες διαφορές για να εξελιχθεί στη συνέχεια σε απόλυτη σχεδόν ταύτιση. Όντως, στον επόμενο πίνακα διαπιστώνουμε πως όταν ένας οποιοσδήποτε αριθμός της ακολουθίας Fibonacci πολλαπλασιαστεί με το Χρυσό Αριθμό 1,618, η πράξη μας δίνει, με ελάχιστες αποκλίσεις, αυτόν που έπεται του πολλαπλασιαζόμενου:

Αριθμοί της Ακολουθίας	Πολλαπλασιασμός με τον Χ.Α.	Αποτέλεσμα	Απόκλιση
2	× 1,618	= 3,236	0,236
3	× 1,618	= 4,854	0,146
5	× 1,618	= 8,09	0,090
8	× 1,618	= 12,944	0,056
13	× 1,618	= 21,034	0,034
21	× 1,618	= 33,978	0,022
34	× 1,618	= 55,012	0,012
55	× 1,618	= 88,99	0,010
89	× 1,618	= 144,002	0,002
144	× 1,618	= 232,992	0,008
233	× 1,618	= 376,994	0,006

Η πρώτη γνωστή αριθμητική προσέγγιση της Χρυσής Αναλογίας (ο συζυγής αριθμός), η οποία αποδίδεται από το δεκαδικό κλάσμα 0,61803... αναγράφεται σε μία επιστολή, που το 1597 ο καθηγητής **Michael Maestlin** (Γερμανός αστρονόμος και μαθηματικός, 1550-1631) απέστειλε στο φοιτητή του **Johannes Kepler**. Ο πολύ σημαντικός Γερμανός αστρονόμος Kepler (1571-1630) είχε πει πως η γεωμετρία έχει δύο μεγάλους θησαυρούς: «Ο πρώτος είναι το **Πυθαγόρειο Θεώρημα** και ο δεύτερος ο **Ευκλείδιος Άκρος και Μέσος Λόγος**. Αν τον πρώτο θα μπορούσαμε να τον συγκρίνουμε με τον Χρυσό, τότε τον δεύτερο μπορούμε να τον ονομάσουμε πολύτιμο λίθο».

Πολλά είναι τα ονόματα που υιοθετήθηκαν κατά καιρούς για να αποδώσουν την έννοια της Χρυσής Αναλογίας. Ξεκινώντας από το Ευκλείδιο «Άκρος και Μέσος Λόγος» και περνώντας από τα «Χρυσός Λόγος», «Θεία Αναλογία», «Θεία Τομή», «Χρυσός Αριθμός» και «Λόγος του Φειδία», φτάνουμε στον όρο ο οποίος, θα λέγαμε, έχει επικρατήσει των άλλων: **Χρυσή Τομή**. Αλλού αναφέρεται πως πρώτος χρησιμοποίησε αυτό τον όρο ο Leonardo da Vinci (*Sectio Aurea* στα Λατινικά) και αλλού πως ο **Martin Ohm** (Γερμανός μαθηματικός, 1792-1872) ήταν αυτός που πρώτος χρησιμοποίησε τον όρο «Goldener Schnitt» το 1835. Νέες πιθανόν έρευνες ίσως ανακαλύψουν μια Τρίτη πηγή του όρου. Αυτό που έχει σημασία είναι πως το «Χρυσή Τομή» και «Χρυσή Αναλογία» είναι τα πλέον αναγνωρίσιμα, διαδεδομένα και χρησιμοποιούμενα στο σύγχρονο κόσμο.

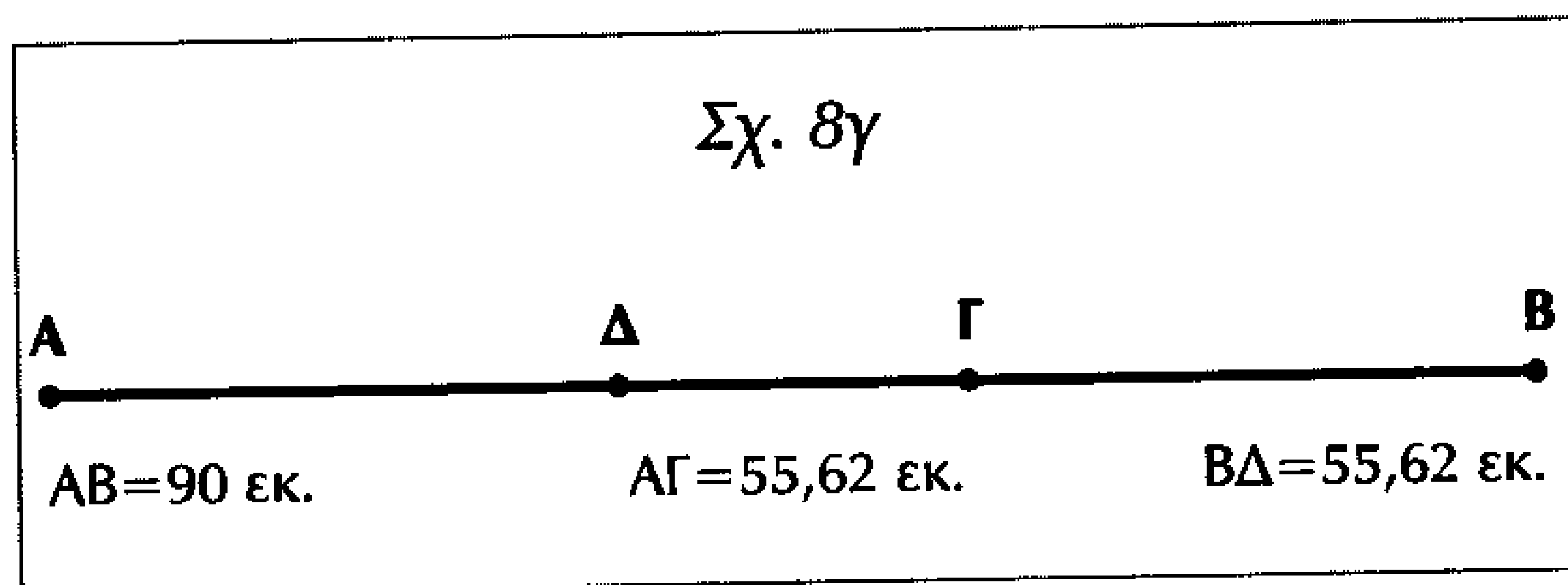
Σύμφωνα με το Βρετανό τεχνοκριτικό και συγγραφέα Theodore Andrea Cook (1867-1928) ο Αμερικανός μαθηματικός Mark Barr πρότεινε γύρω στο 1909, η Χρυσή Αναλογία να συμβολίζεται με το ελληνικό γράμμα **φ** προς τιμήν του μέγιστου γλύπτη της κλασικής Ελλάδας **Φειδία**, του οποίου τα έργα ενσαρκώνουν τον Χρυσό αυτό Λόγο. Συνηθίζεται δε με το μικρό **φ** να συμβολίζεται ο αριθμός της Χρυσής Αναλογίας **1,618** και με το κεφαλαίο **Φ** ο συζυγής του αριθμός **0,618**. Σπανιότερα, συμβολίζεται και με το ελληνικό γράμμα **τ** (ταυ) αρχίγραμμα της λέξης **τομή**.

Σαν επίλογος της σύντομης αυτής ιστορικής αναφοράς στο πραγματικά τεράστιας σημασίας κεφά-

λαιο «Χρυσή Τομή», με την οποία θα ασχοληθούμε εκ νέου στο τέλος του βιβλίου (Ιεράρχηση) ως παρατεθεί η εξίσωση, η οποία δίνει την άρρητη αυτή μαθηματική σταθερά:

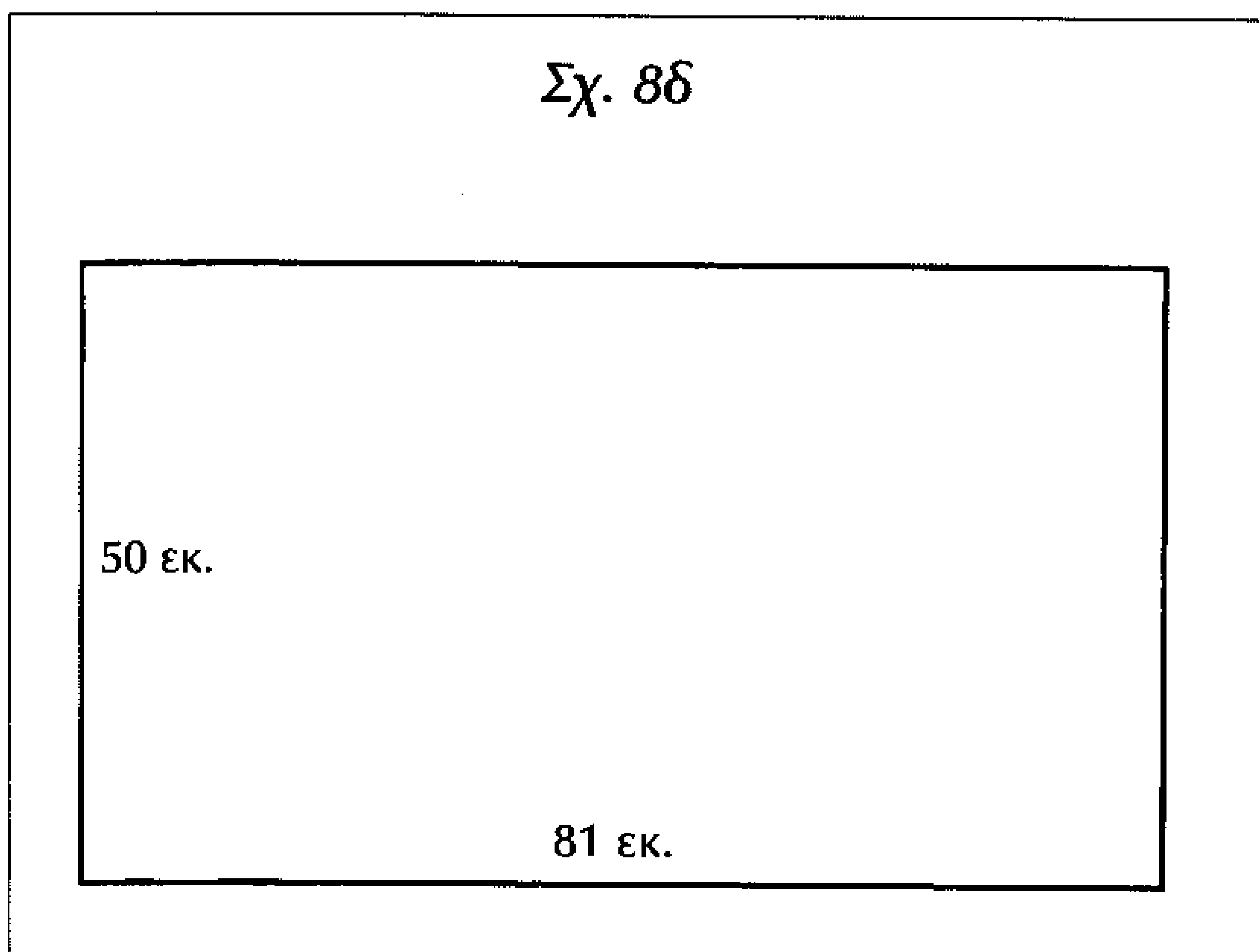
$$\varphi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1.6180339887...$$

Επιστρέφοντας στα οικεία και στην πρακτική για την εικονοποίηση εφαρμογή χρυσές τομές ενός ευθύγραμμου τμήματος π.χ. ΑΒ είναι τα σημεία Γ και Δ, τα οποία προκύπτουν από τον πολλαπλασιασμό του μήκους ΑΒ με το 0,618. Π.χ. 90 χιλ. × 0,618 = 55,62. Έτσι, αναδεικνύονται τα δύο σημεία χρυσών τομών Γ και Δ, το Γ μετρούμενο από το Α και το Δ μετρούμενο από το Β: (Σχ. 8γ).



Αν παράλληλα θα θέλαμε να εφαρμόσουμε αυτή την αρχή στη δημιουργία επιπέδου εργασίας, αν για παράδειγμα ένας ζωγράφος θα επιθυμούσε να φιλοτεχνήσει έργο σε καμβά του οποίου οι πλευρές να έχουν σχέση Χρυσής Τομής (το γνωστό «Χρυσό

Παραλληλόγραμμο», το οποίο πολύ συχνά στην Αναγέννηση χαρακτηρίζει το έργο ζωγράφων και αρχιτεκτόνων), τότε θα πολλαπλασιάζαμε τη μικρή πλευρά του πλαισίου με το 1,618. Αυτή η πράξη θα αναδείκνυε τη μεγάλη. Αν π.χ. η μικρή πλευρά ήταν 50 εκ. τότε  $50 \times 1,618 = 80,9$ . Άρα, το ζητούμενο πλαίσιο θα ήταν  $50 \times 81$  (Σχ. 8δ).



Διαπιστώνουμε εδώ ότι η αναλογία αυτή συγγενεύει άμεσα, στην οριζόντια εφαρμογή της, με τις αναλογίες της ανθρώπινης οπτικής αντίληψης και πλησιάζει πολύ το πλέον διαδεδομένο φωτογραφικό φιλμ  $24 \times 36$  και κατά προέκταση τους αισθητήρες των επαγγελματικών DSLR.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσε, μεταξύ σοβαρού και αστείου να ειπωθεί ότι και η λέξη φωτογραφία αρχίζει με το γράμμα φ σαν να θέλει να υποδηλώσει ότι το φωτογραφικό μέσον (ή σωστότερα, η φωτογραφική τέχνη και τεχνική) ευρίσκεται στη Χρυσή Τομή μεταξύ της πιστής αναπαραγωγής της οπτικής πραγματικότητας και της εικαστικής ή υποκειμενικής απόδοσης εικόνων. Μεταξύ της εφαρμογής και της καλλιτεχνικής έκφρασης ...

Η φωτογραφική μηχανή είναι το καταγραφικό μέσο της νέας γλώσσας, της γλώσσας της άμεσης επικοινωνίας. Αυτής των εικόνων. Η αστείρευτα πολυφωνική θεματική της εικόνας δείχνει να είναι μια φυσική προέκταση της συμπαντικής διάστασης του γραπτού λόγου.

Όπως η πένα και το χαρτί είναι τα άχρωμα μέσα για την μορφοποίηση γραμμάτων, λέξεων, εννοιών, από την απλοϊκότερη εφαρμογή του λόγου έως την αποκαλυπτικότερη φιλοσοφική προσέγγιση, έτσι η φωτογραφική μηχανή και το φιλμ ή η μνήμη οικειοποιούνται το ρόλο της ουδέτερης γραφικής ύλης στη νέα γλώσσα. Μιας ύλης που μπορεί η τεχνολογία να την έχει κάνει αλάνθαστη τεχνικά αλλά που σε καμιά περίπτωση δεν της υπέδειξε, ούτε πρόκειται να τις υποδείξει, τι να γράψει και πώς να το γράψει.

Το τι θα συγγράφει και πώς, την θεματολογική δηλαδή, φιλολογική και φιλοσοφική δομή των παραγόμενων εικόνων μέσω αυτής της νέας γλώσσας, της πιο

άμεσης, σύντομης, περιεκτικής και οικουμενικά κατανοητής επικοινωνιακής ύλης το αποφασίζει ο δημιουργός. Μια απόφαση συνιστώσα τριών παραμέτρων: της **Γνώσης**, της **Πείρας** και της **Προσωπικότητας**.

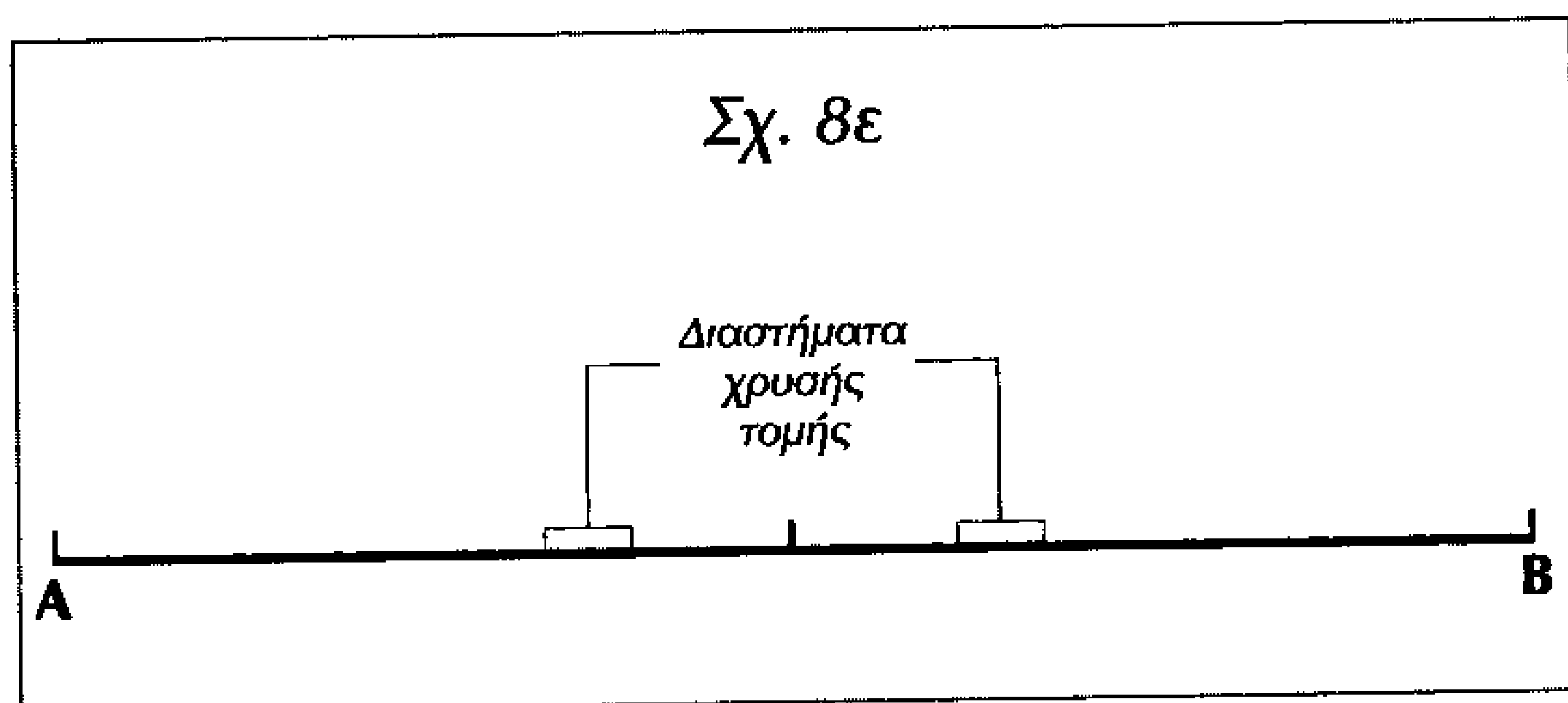
Η γνώση η αποκτηθείσα από την εκπαίδευση και την παρατήρηση. Η πείρα από την συνεχή ενασχόληση εμπλουτισμένη με έρευνα και πειραματισμούς. Τέλος, η προσωπικότητα, ο χαρακτήρας δηλαδή του εικονοποιού που αναδεικνύει τα πεδία όπου περισσότερο αισθάνεται, κατανοεί, βιώνει και ερμηνεύει. Η μοναδικότητά του που υποδεικνύει και τον τρόπο γραφής. Το ύφος της αφήγησης.

Πίσω στην εφαρμογή τώρα για να αποφευχθεί ο κίνδυνος απώλειας του αυθορμητισμού (συστατικό απαραίτητο στην καλλιτεχνική δημιουργικότητα) και για την αποφυγή συνταγοποίησης των γραφομένων και ακαδημαϊκοποίησης της γνώσης, θα προταθεί μία διαφορετική (λιγότερο μαθηματικού και περισσότερο εικαστικού χαρακτήρα) προσέγγιση για μια απλούστερη και πιο άμεση εφαρμογή των κανόνων της Χρυσής Αναλογίας και αποκομιδή των ωφελών που αυτό φέρει.

Ένα ευθύγραμμο τμήμα το AB για παράδειγμα, έχει τρία δεδομένα σημεία που το ορίζουν, τα οποία είναι η αρχή, η μέση και το τέλος. Ένα τέταρτο σημείο είναι η χρυσή τομή. Αυτό βρίσκεται στα  $\frac{2}{3}$  του ευθύγραμμου τμήματος αυτού και ελαφρώς μετατοπισμένο προς το κέντρο. Έτσι, προκύπτει



ένα νέο σημείο στο ευθύγραμμο αυτό τμήμα, που στην πραγματικότητα είναι δύο: οι χρυσές τομές του ευθύγραμμου τμήματος AB που αντιστοιχούν στα δύο άκρα έναρξης της μέτρησης των  $2/3$  (σχ. 8ε).



Η εξήγηση του είδους "ελαφρώς μετατοπισμένο προς το κέντρο" μπορεί να φανεί κάπως αόριστη αλλά ακριβώς σε αυτό βασίζεται ο στόχος της απόδοσης ενός ορισμού και μίας περιγραφής όσο το δυνατόν λιγότερο αριθμητικά χρησιμοποιήσιμης γίνεται και όσο το δυνατόν πιο προσωπικά ερμηνευόμενης και εφαρμοζόμενης.

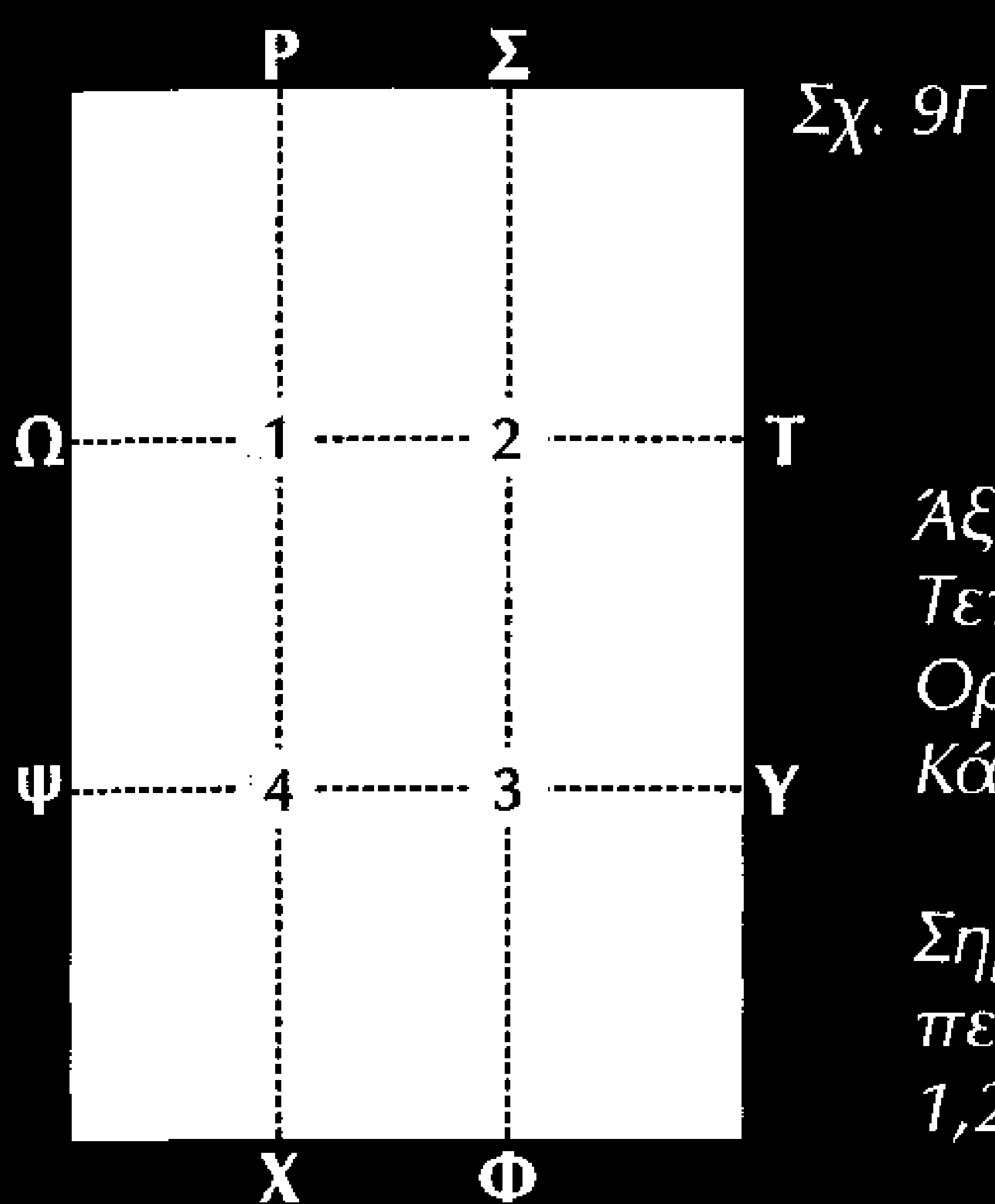
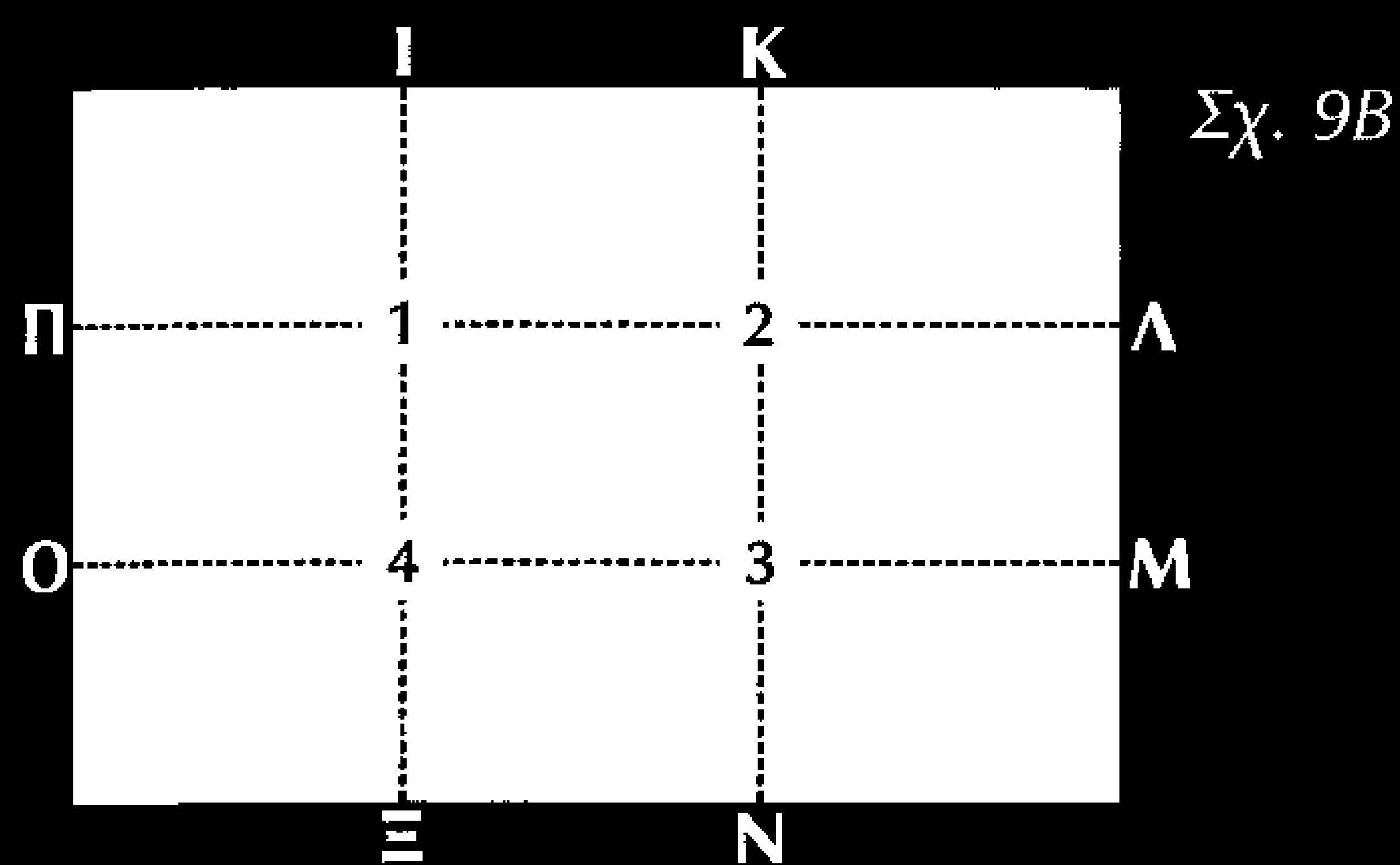
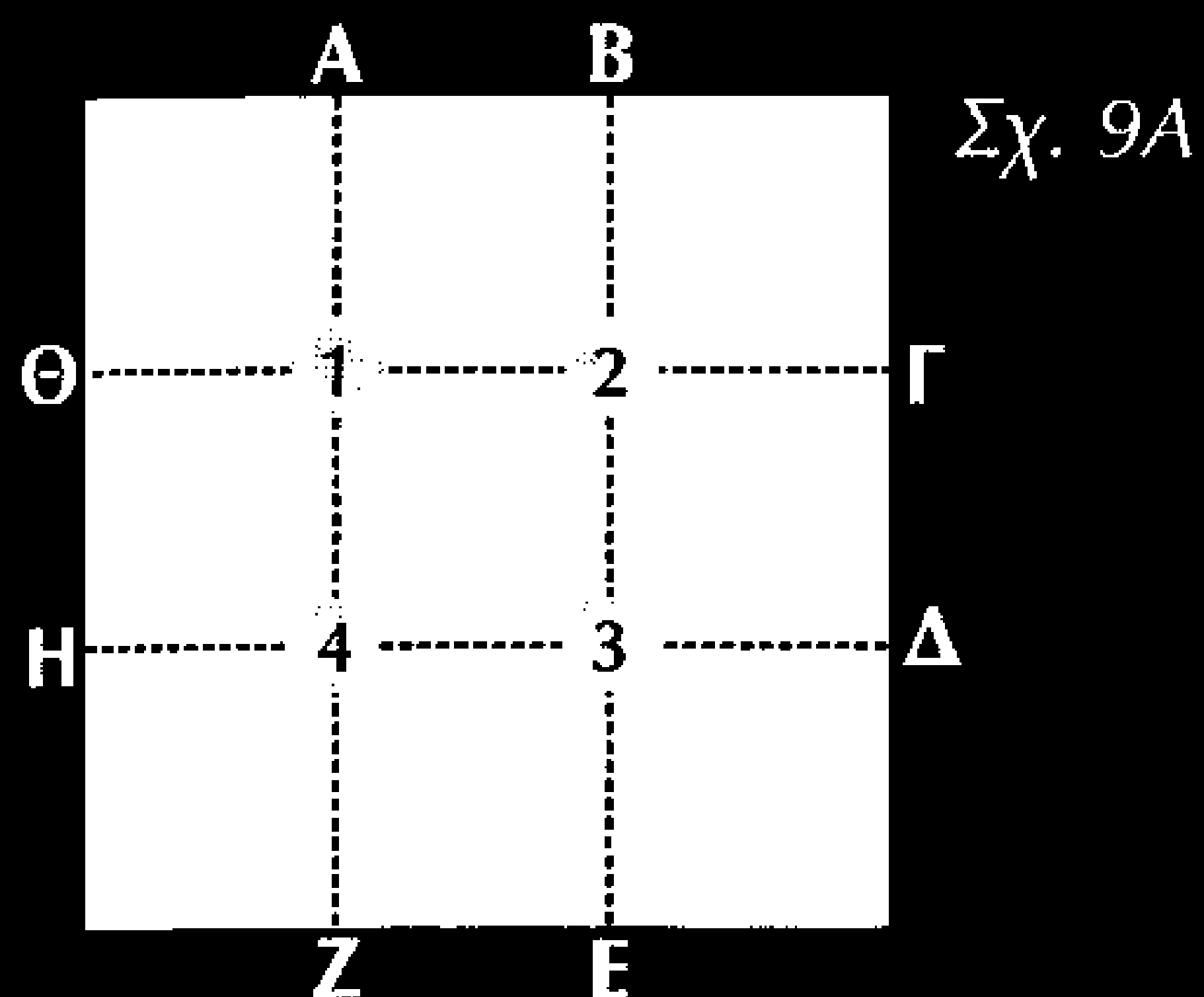
Πλαισιωνόμενο λοιπόν, το κάδρο που επιλέγουμε να εργαστούμε, από ευθύγραμμα τμήματα είτε ίσια μεταξύ τους (τετράγωνο) είτε από διαφορετικού μήκους ζεύγη (παραλληλογράμμο) επόμενο είναι, τα τμήματα αυτά και κατά προέκταση τα σχήματα, να διαθέτουν οκτώ σημεία χρυσών τομών πλευρών. (σχ. 9α, 9β, 9γ)

Έτσι, το τετράγωνο διαθέτει τα σημεία Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Η, Θ το οριζόντιο παραλληλόγραμμο τα σημεία Ι, Κ, Λ, Μ, Ν, Ξ, Ο, Π και το κάθετο παραλληλόγραμμο τα σημεία Ρ, Σ, Τ, Υ, Φ, Χ, Ψ, Ω.

Ενώνοντας τώρα μεταξύ τους, τα σημεία των χρυσών τομών των απέναντι πλευρών των σχημάτων, προκύπτουν γραμμές τις οποίες θα ονομάσουμε άξονες των χρυσών τομών και τα σημεία 1, 2, 3, 4 που τέμνονται οι άξονες αυτοί, σημεία οριοθέτησης των περιοχών των χρυσών τομών των επιφανειών σύνθεσης. Αυτούς τους άξονες λοιπόν, και αυτά τα σημεία των κεντρικών περιοχών, έχει παρατηρηθεί ότι επέλεγαν και επιλέγουν οι εικονοποιοί για την τοποθέτηση των οπτικών τους κέντρων, όταν δεν επιλέγουν το γεωμετρικό κέντρο του κάδρου.

Φυσικό είναι να αναρωτηθεί κάποιος εδώ, πόσο ανορθόδοξο θα προέκυπτε και, εκ προοιμίου, αποτυχημένο κάποιο έργο που θα επέλεγε να κινηθεί εκτός αυτών των σημείων των οριοθετήσεων και των αξόνων. Οπωσδήποτε οι εικαστικοί κανόνες που προέκυψαν ύστερα από την αναγνώριση των κοινών τόπων των δημιουργών, δεν είναι κανόνες φυσικής ή γεωμετρίας. Γιατί αν ήταν τέτοιοι δεν θα επρόκειτο για παρατήρηση των περί της τέχνης αλλά για παρατήρηση κάποιου εργαστηριακού πειράματος με σκοπό τον ορισμό φυσικού ή μαθηματικού αξιώματος.

Πιστεύω όμως ότι μία **εξέλιξη, προέκταση, ανανέωση ή υπέρβαση** των κανόνων αυτών (όπου όλες αυτές οι αντιμετωπίσεις είναι είδη εφαρμογής τους) μπορεί και πρέπει να πραγματοποιείται, ύστερα από την **κατανόησή** τους, την **εφαρμογή** τους, ύστερα από τη **γνώση** τους και την **απόκτησή** τους!



Άξονες χρυσής τομής.  
 Τετράγωνο: ΑΖ, ΒΕ, ΓΘ, ΔΗ  
 Οριζόντιο παρ.: ΙΞ, ΚΝ, ΛΠ, ΜΟ  
 Κάθετο παρ.: ΡΧ, ΣΦ, ΤΩ, ΥΨ

Σημεία οριοθέτησης  
 περιοχών χρυσής τομής:  
 1, 2, 3, 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

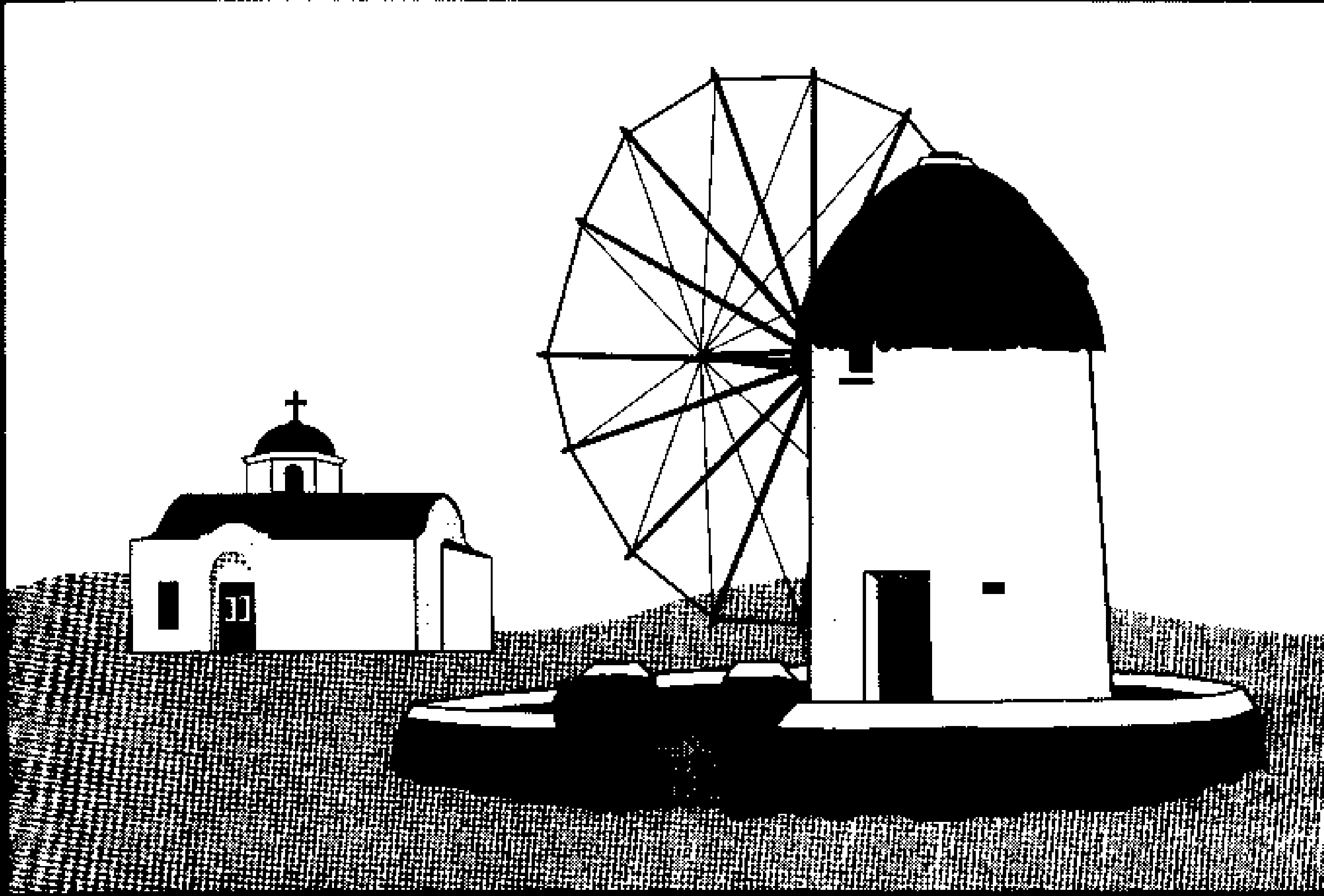
### *Απόσταση*

---

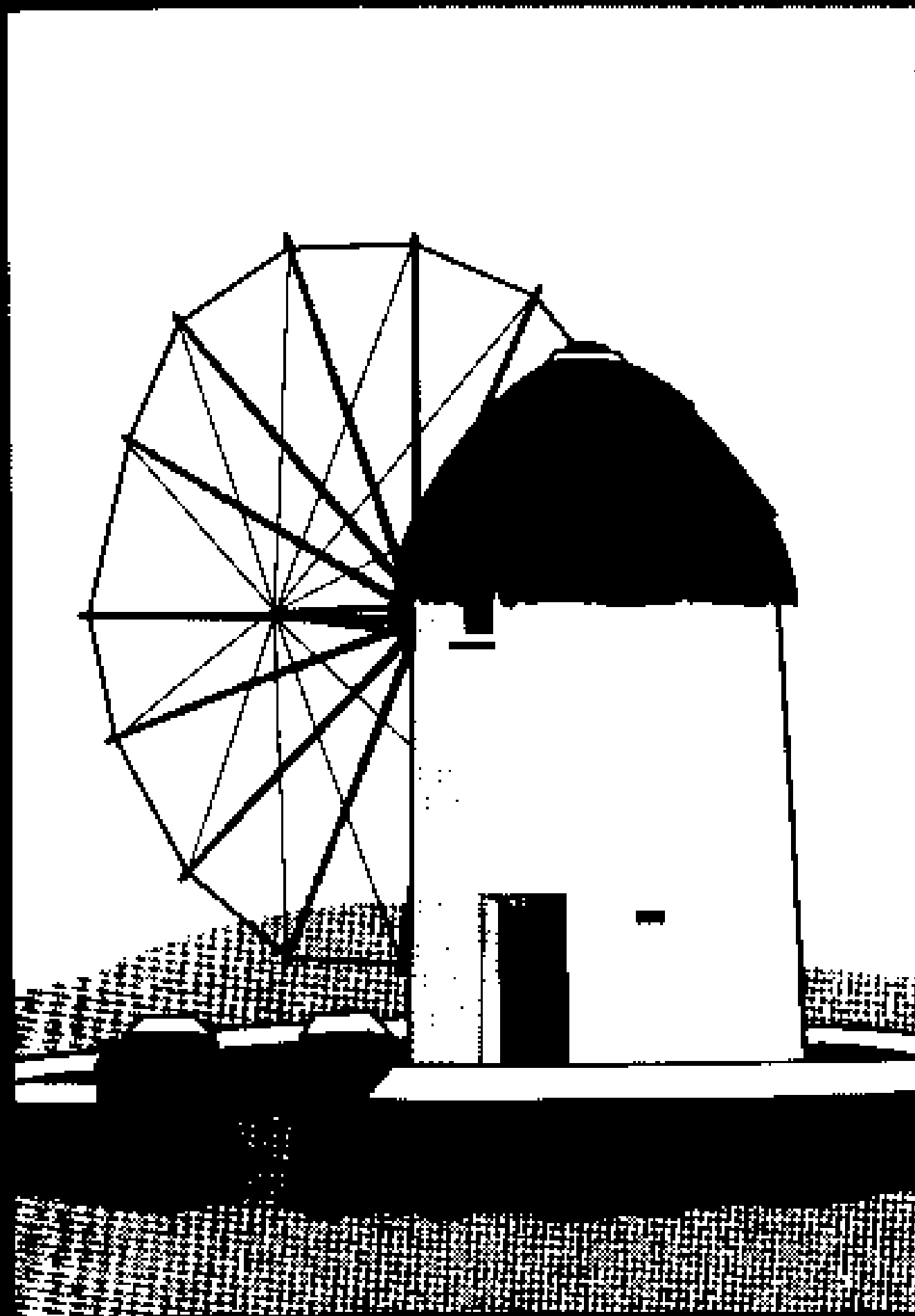
Ένα νέο ερωτηματικό που έχει να αντιμετωπίσει ο εικονοποιός όταν πλέον έχει επιλέξει το θέμα, το κάδρο μέσα στο οποίο θα απεικονίσει και την σχέση που θα έχουν οι άξονες, κάδρου - θέματος, είναι η *απόσταση*. Η αναλογία, δηλαδή, που θα υπάρξει μεταξύ θέματος και κάδρου. Η επιλογή απόστασης καταγραφής της εικόνας η οποία θα καθορίσει και τις τελικές αναλογίες της σύνθεσης. Όταν λέμε απόσταση εννοούμε κατά βάση το μέγεθος που θα καταλάβει το κυρίως θέμα μέσα στο κάδρο. Ας χωρίσουμε τις εικόνες σε πραγματικές - υπαρκτές και μη πραγματικές - φανταστικές για να γίνει η επεξήγηση πιο κατανοητή. Στην πραγματική λοιπόν εικόνα έχουμε πάντα δύο ειδών αποτυπώσεις: την εικαστική και την μηχανική αποτύπωση. Η εικόνα του παραδείγματος που ακολουθεί και στους δύο τρόπους αποτύπωσης θα είναι ένας ανεμόμυλος με την περιβάλουσα αυτόν, ξερολιθιά.

Σε μία ζωγραφική προσπάθεια αποτύπωσης αυτής της πραγματικής εικόνας, οι επιλογές απόστασης είναι τόσες όσες και οι θέσεις που έχει να επιλέξει ο ζωγράφος για την τοποθέτηση του καβαλλέτου του, δηλαδή αναρίθμητες. Αν το θέμα που τον απασχολεί συνθετικά, είναι αποκλειστικά ο ανεμόμυλος με την ξερολιθιά, θα τοποθετήσει το καβαλλέτο του σε τέτοια απόσταση, ώστε η καθαρή οπτική του αντίληψη, να γεμίζει με το θέμα που επέλεξε. (σχ. 10β)

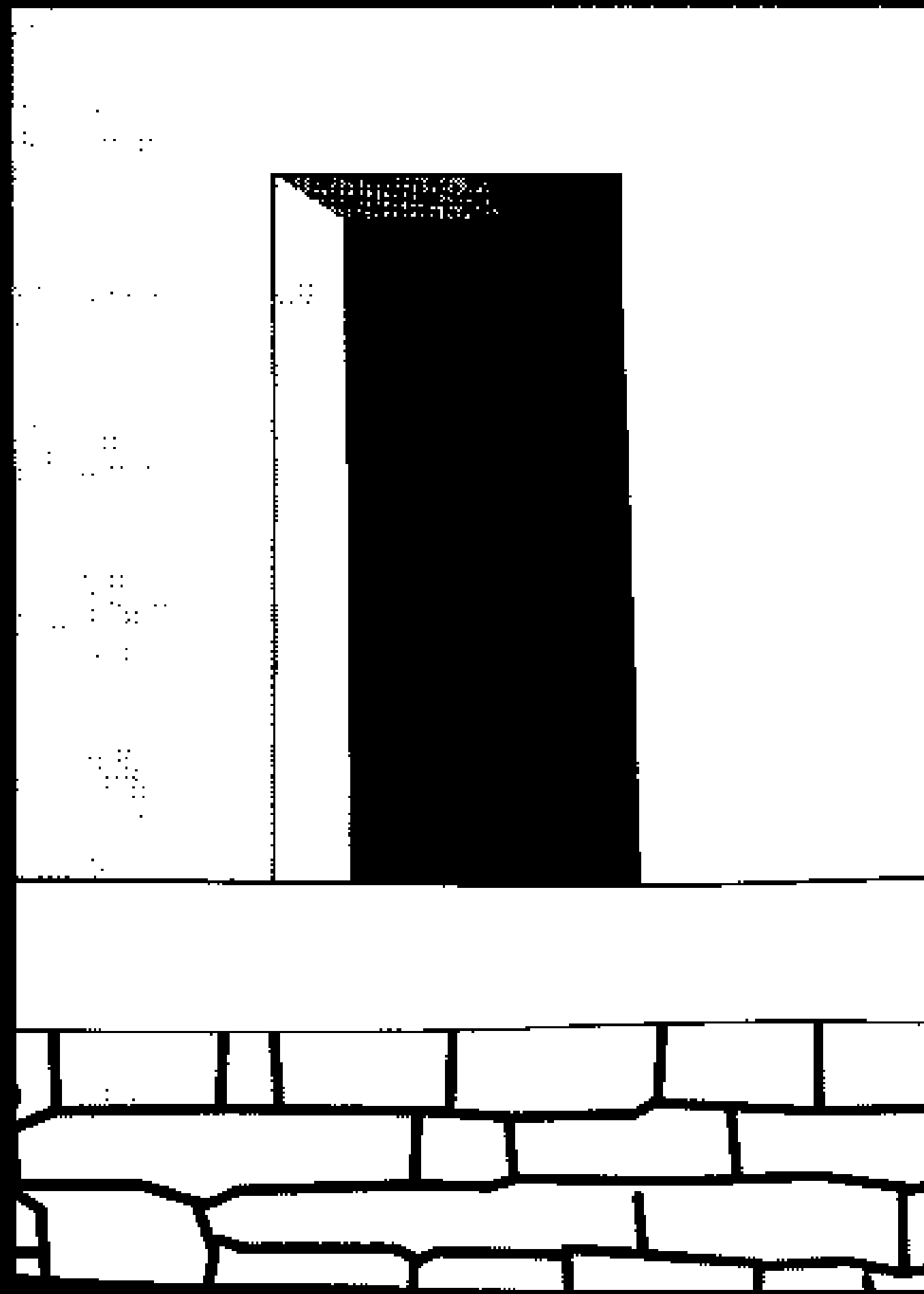
Οπτική που να γίνεται αντιληπτή με την πρώτη ματιά, χωρίς την περιφορά του βλέματος στα όρια του οπτικού πεδίου, αφήνοντας έτσι τον δεύτερο λόγο στην κατά κάποιο τρόπο, θολή περιφέρεια, την περιβάλλουσα το θέμα. Θα ήταν δηλαδή, μη κατανοητή η τοποθέτηση του καβαλλέτου πολύ κοντά στο θέμα, τόσο ώστε να αναγκάζεται ο καλλιτέχνης να οπισθοχωρεί κάθε φορά που θα ήθελε να δει τα άκρα της, προς αποτύπωση, εικόνας, όπως επίσης, μη κατανοητή θα ήταν η επιλογή μίας θέσης πολύ μακρινής, θέσης που θα επέτρεπε τη διεξόδου και άλλων στοιχείων στην καθαρή οπτική του - το εκκλησάκι στο βάθος, ο πίσω αριστερά λόφος κ.ο.κ. - στοιχεία που θα χρειαστεί κάθε φορά με κόπο να τα απομονώνει για να μπορέσει να επικεντρώσει την προσοχή του στο κέντρο μόνο αυτού του, πολύ ευρέως, οπτικού πεδίου.



Σχ.10Α  
Απόσταση οπτικής ευρύτερης γωνίας.



Σχ.10Β  
Απόσταση οπτικής  
τμηματικής  
καταγραφής



Σχ.10Γ  
Απόσταση οπτικής  
καταγραφής  
λεπτομέρειας

Αν πάλι, στόχος του δεν ήταν η αποτύπωση του ανεμόμυλου και της ξερολιθιάς αλλά κάποιας λεπτομέρειας, για παράδειγμα, η είσοδος του ανεμόμυλου, μία πολύ κοντινή θέση θα ήταν απολύτως κατανοητή (σχ. 10γ) όπως επίσης η πολύ μακρινή, αν το θέμα του ήταν το όλο τοπίο (σχ. 10α). Έτσι, με αυτό το απλό παράδειγμα κατανοούμε την άμεση σχέση μεταξύ της επιλογής θέματος και της επιλογής απόστασης.

Το ίδιο συμβαίνει και στη μηχανική καταγραφή της πραγματικής αυτής εικόνας, στην φωτογραφία, μόνο που εδώ, λόγω τεχνικών ιδιαιτεροτήτων, διαθέτουμε δύο διαφορετικούς τρόπους διάνυσης της απόστασης αυτής.

Ο πρώτος τρόπος είναι ίδιος με αυτόν της ζωγραφικής καταγραφής και δεν είναι άλλος από τη φυσική εφαρμογή του όρου, με την έννοια ότι την κοντινή απόσταση την επιτυγχάνω όταν μετακινηθώ και επομένως πλησιάσω το θέμα, τη μακρινή όταν, φυσικά επίσης μετακινούμενος, απομακρυνθώ από αυτό. Αυτό λοιπόν, συμβαίνει και στην μηχανική αποτύπωση - καταγραφή της εικόνας όταν η οπτική του μέσου, που διαθέτω έχει σταθερό εστιακό μήκος, π.χ. κανονικό 50 χιλιοστών φακό για φωτογραφική μηχανή που χρησιμοποιεί φιλμ 24 χιλ. x 36 χιλ.. Έτσι, το μηχανικό μέσο συμπεριφέρεται οπτικά όμοια με τον γυμνό οφθαλμό.



Ο άλλος τρόπος διάνυσης των αποστάσεων αυτών (στην φωτογραφία πάντα) είναι η πραγματοποίηση του πλησιάζματος ή της απομάκρυνης από το θέμα όχι από τον φυσικά μετακινούμενο εικονοποιό αλλά από την οπτική δυνατότητα που προσφέρουν κάποιοι ιδιαίτεροι φακοί (τηλεφακοί, ευρυγώνιοι ή μεταβλητοί). Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθούν τα μειονεκτήματα που γεννώνται από την ευκολία χρήσης που προσφέρουν οι, πέραν του κανονικού, φακοί. Αυτό, γιατί οι πολυάριθμες οπτικές δυνατότητες που προσφέρουν οι ευρυγώνιοι, οι τηλεφακοί και οι φακοί μεταβλητών εστιακών αποστάσεων επιτρέπουν στον εικονοποιό να διαφοροποιεί την απόσταση παραμένοντας σε ένα σταθερό σημείο. Αυτή η τεχνολογική φαινομενική ελευθερία που του παρέχεται απλόχερα, στην ουσία λειτουργεί στερητικά, γιατί του αφαιρεί την δυνατότητα δημιουργικής χρησιμοποίησης των νέων δυναμικών σημείων που θα προκύψουν κατά την μετακίνησή του, πλησιάζοντας ή απομακρυνόμενος από το θέμα.

Εκείνα τα δυναμικά σημεία που σε καμμία περίπτωση δεν μπορεί να ανακαλύψει η τεχνητή μεταβολή της απόστασης. Γι' αυτόν το λόγο, θα συνιστούσα ανεπιφύλακτα - ειδικά στο ξεκίνημα, στην αρχή της γνωριμίας με το μηχανικό μέσο καταγραφής - η οπτική να περιορισθεί μόνο σ' αυτήν των φακών εκείνων, που πλησιάζουν την οπτική του ανθρώπινου ματιού. Είναι προτιμότερο, είναι πολύ

περισσότερο δημιουργικά ωφέλιμο, να προκύψει η ανάγκη χρήσης ενός διαφορετικού φακού όταν πλέον ο κανονικός έχει εξαντλήσει τα όριά του, από το να αρχίσει μία αγωνιώδης αναζήτηση θεμάτων για τα οποία θέματα **να επιβάλλεται** να φανεί χρήσιμος ο  $\alpha$  ή ο  $\beta$  "ακραίος φακός".

Στην αρχή του κεφαλαίου έγινε αναφορά σε εικόνες πραγματικές - υπαρκτές και μη πραγματικές - φανταστικές, Γι'αυτήν τη δεύτερη οικογένεια των εικόνων, οι ανάγκες σαφούς επιλογής απόστασης για συγκεκριμένη αναλογία κάδρου - θέματος, παραμένουν ακριβώς οι ίδιες. Σαν μη πραγματική εικόνα, στην εικαστική δημιουργία, ονομάζουμε την φανταστική - παραστατική σύνθεση, στην δε μηχανική αναπαραγωγή θα ονομάσουμε τη σκηνοθετημένη, μη προγενέστερα υπαρκτής οπτικής αντίληψης, εικόνα.

Εδώ τίθεται το εύλογο ερώτημα πώς μπορεί να εφαρμοσθεί η αρχή της αναλογίας κάδρου - θέματος, όταν θα πρέπει να αποφασισθεί η καταγραφική απόσταση από μία φανταστική ή απο μία, προς μηχανική αποτύπωση, εικόνα, της οποίας τα συνθετικά μέρη πρόκειται να τοποθετηθούν σε συγκεκριμένο επίπεδο ή χώρο.

Η εφαρμογή της αρχής της σωστής απόστασης, είναι πανομοιότυπη με αυτή του απλού παραδείγματος του τοπίου που προαναφέρθηκε, με την μόνη διαφορά ότι λειτουργεί με διαφορετικό κώδικα. Πριν από την έναρξη εκπόνησης της φανταστικής σύνθε-

σης, ενώπιον του ζωγράφου υπάρχει ένα λευκό τελάρο ή ένα λευκό χαρτί συγκεκριμένων διαστάσεων. Αυτές οι διαστάσεις καθοδηγούν ή οριοθετούν τη συνθετική φαντασία του εικονοποιού για το μέγεθος της παράστασης - παραστάσεων που θα ήθελε να απεικονίσει σ' αυτό το πλαίσιο. Έτσι, εντελώς κατανοητή είναι η αιτία της γρήγορης μετατόπισης του μολυβιού του καλλιτέχνη από το ένα σημείο στο άλλο, σε όλο το μήκος και πλάτος της λευκής επιφάνειας που έχει ενώπιόν του, αφήνοντας στίγματα οριοθέτησης του σκελετού της σύνθεσης που πρόκειται να φιλοτεχνήσει, προτού ακόμα αυτή πάρει μία έστω λανθάνουσα μορφή. Σε μεταγενέστερα, προωθημένα δημιουργικά στάδια η οριοθέτηση των σημείων αυτών μπορεί να γίνεται νοητά.

Στη μηχανική αναπαραγωγή εικόνας τα πράγματα δεν είναι πολύ διαφορετικά όταν, αντί για τη λευκή επιφάνεια του χαρτιού ή του τελάρου, θα έχει πιθανόν να αντιμετωπίσει ένα λευκό ουδέτερο φόντο τραπεζιού σύνθεσης (στούντιο) και όταν το μέγεθος και το σχήμα του τμήματος του τραπεζιού που θα χρησιμοποιηθεί θα το δώσει το σχήμα του φιλμ και η απόσταση της μηχανής, από το σκόπευτρο της οποίας θα παρακολουθούνται τα στάδια ολοκλήρωσης, της προς αποτύπωση, σύνθεσης. Σε αυτά τα είδη λοιπόν, "δημιουργούμενης" εικόνας (δημιουργούμενης, γιατί στην πρώτη περίπτωση, η εικόνα προϋπάρχει στην περιβάλλουσα οπτική πραγματικότητα) η φυσική μετατόπιση του εικονο-

ποιού αντικαθίσταται από μία νοητή συνθετική μετατόπιση ή συνδυασμό νοητής και φυσικής που του επιτρέπει να ορίσει αυτός την αναλογία εικονιζόμενου και πλαισίου πριν καν το εικονιζόμενο υπάρξει, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι δεν μπορούν να υπάρξουν μεταβολές κατά τα στάδια της ολοκλήρωσης της σύνθεσης. Απλά τίθεται, εκ των προτέρων, ένας στόχος για συγκεκριμένη σχέση ειδώλου και κάδρου.

Και στις δύο περιπτώσεις, πραγματικής - υπαρκτικής και μη πραγματικής - φανταστικής - (δημιουργούμενης) εικόνας, οι επιλογές απόστασης, οι επιλογές για τη σχέση πλαισίου και εικονιζόμενου είναι αναρίθμητες και εναπόκειται στον εικονοποιό η επιλογή της καταλληλότερης για την επίτευξη συγκεκριμένου σκοπού.

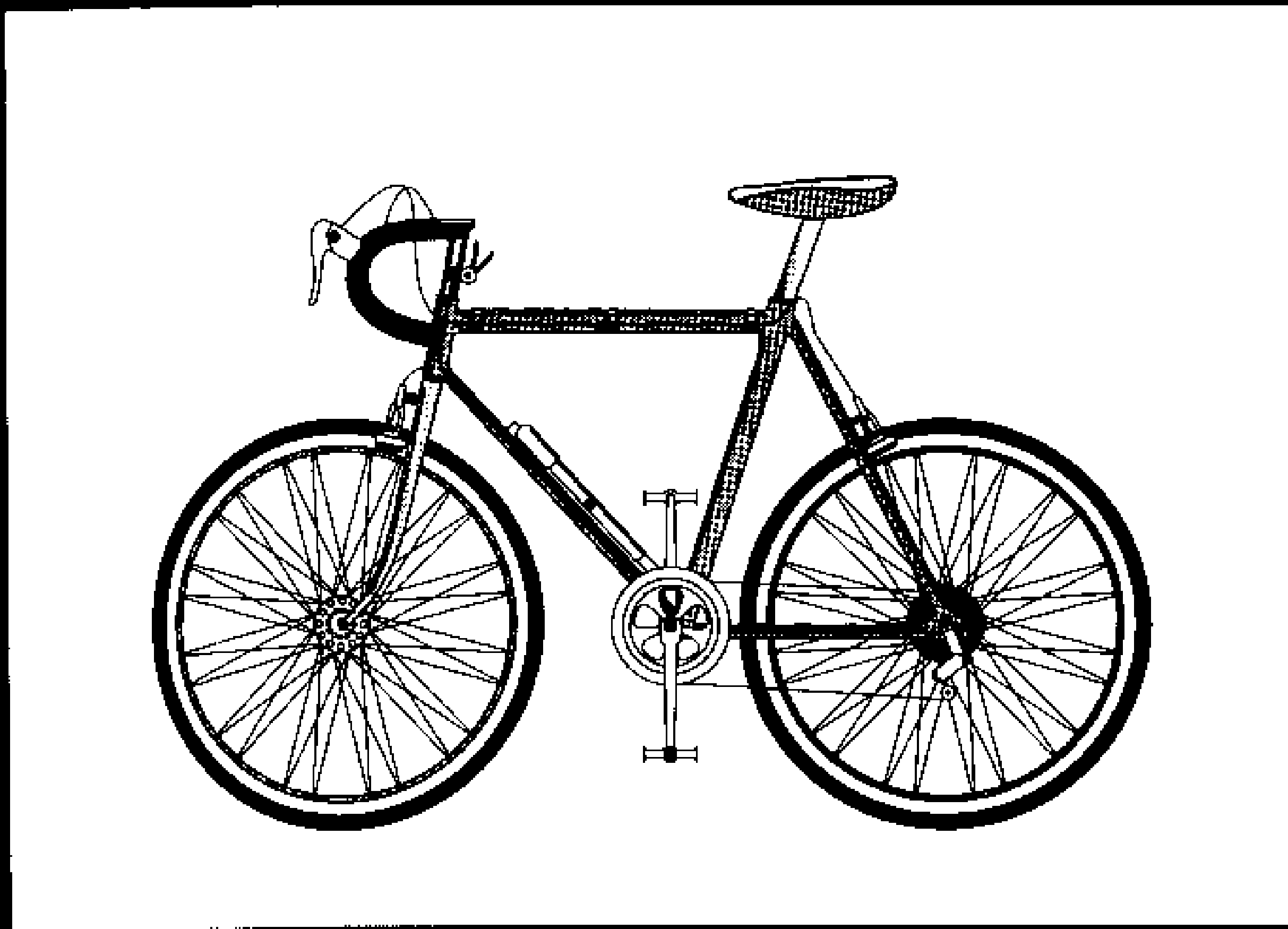
Σαν κλασσική αρχή για την απόσταση, θα εκλειφθεί αυτή που υποστηρίζει ότι τα εικονιζόμενα, οι συγκεκριμένες ή αφηρημένες παραστάσεις, οι περιγραφικές ή αφαιρετικές φόρμες, δεν θα πρέπει να ασφυκτιούν μέσα στο πλαίσιο, θα πρέπει δηλαδή να "αναπνέουν" όπως έχει επικρατήσει να λέγεται, όπως επίσης, δεν θα πρέπει να χάνονται, καταλαμβάνοντας επιφάνεια ελάχιστη στο σύνολο της σύνθεσης. (σχ. 11α, 11β, 11γ)

Στην περίπτωση, για παράδειγμα, απεικόνισης ενός προσώπου θα πρέπει (σύμφωνα με την κλασσική παράτρυνση) να προσεχθεί η αναλογία του

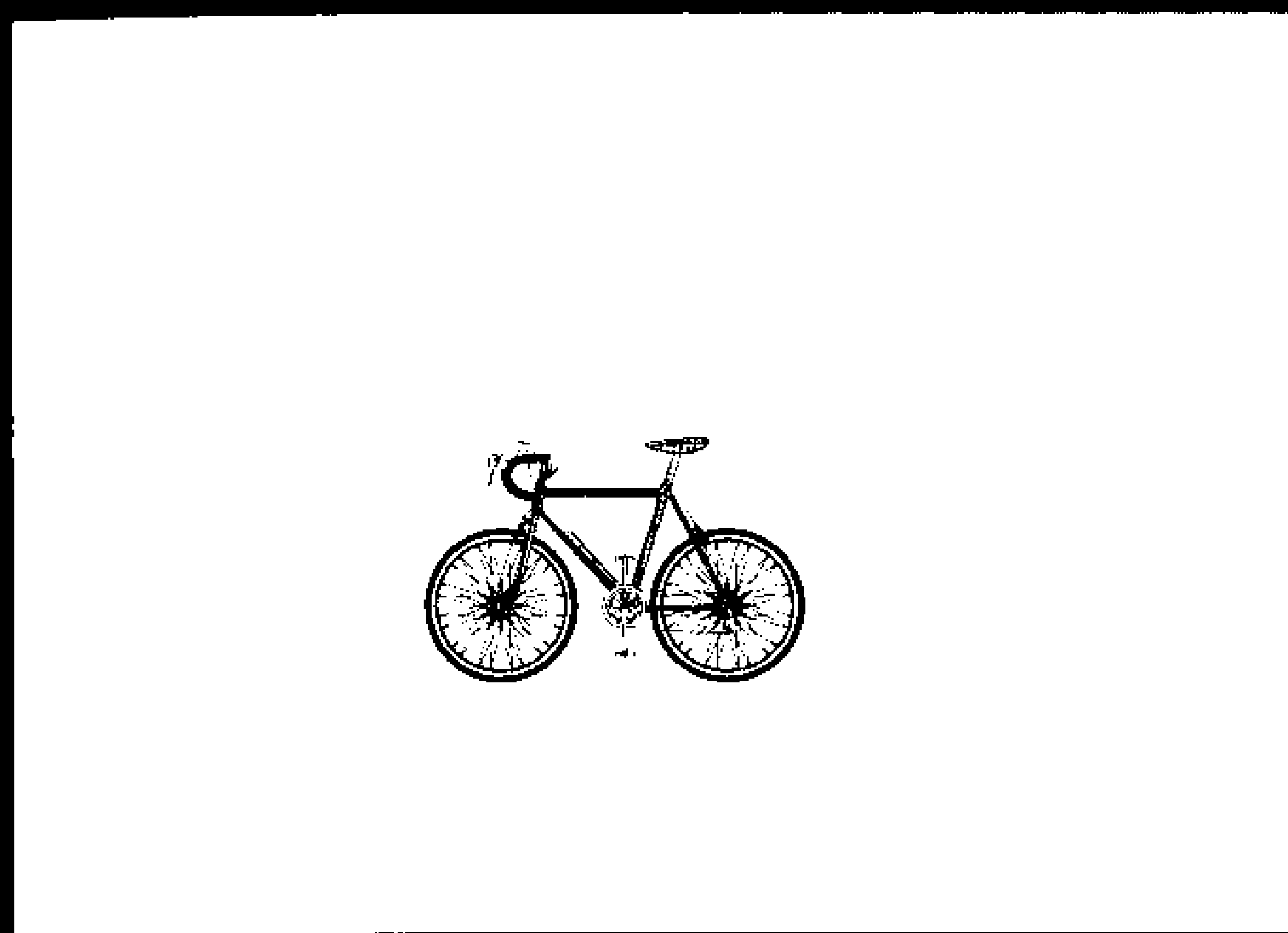
εικονιζόμενου προσώπου σε σχέση με το κάδρο, έτσι ώστε τα όρια του πλαισίου να έχουν μια λογική απόσταση από το περίγραμμα του εικονιζόμενου, αφήνοντας έτσι το πρόσωπο να "αναπνέει". Δεν θα πρέπει όμως, να απέχουν και υπερβολικά από το είδωλο οδηγώντας έτσι στην αποδυνάμωσή του. Ας τονισθεί ότι υπάρχει ακόμη και σαφής υπόδειξη για τον τρόπο πλαισίωσης (στην περίπτωση πλάγιας απεικόνισης προσώπου) όπου υποδεικνύεται ότι η απόσταση πίσω μέρους κεφαλής - ορίου κάδρου πρέπει να είναι σαφώς μικρότερη από την απόσταση άκρης μύτης - ορίου κάδρου. (σχ. 12α, 12β, 12γ)

Βέβαια, όλα αυτά θα ακούγονταν ιδιαίτερα βολικά και εξυπηρετικά αν θα μπορούσαμε να προδικάσουμε το ότι μία δημιουργική φαντασία μπορεί, ενστερνιζόμενη τους κλασσικούς αυτούς κανόνες, να δημιουργήσει ανενόχλητη εξασφαλίζοντας μία σίγουρη επιτυχία. Θα ήταν βολική η αναφορά και μόνον, σε κλασσικό συνταγολόγιο εικαστικής σύνθεσης, όταν η απλή εφαρμογή του θα είχε να δείξει πάντα, εκ προοιμίου, επιτυχημένα έργα τέχνης.

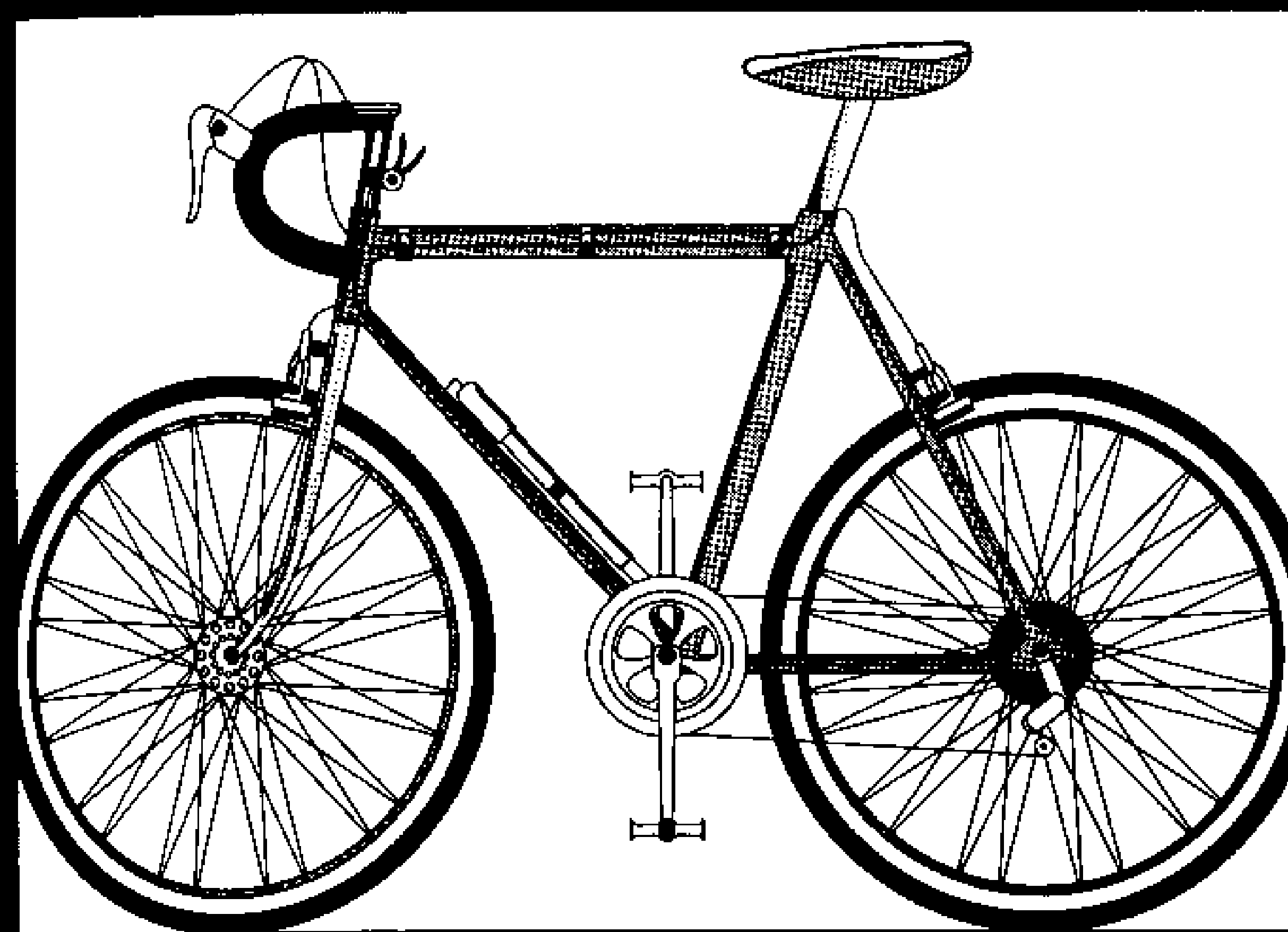
Η τέχνη όμως είναι ανερμήνευτη και σε φαινόμενα ανερμήνευτα, αξιώματα δεν στέκουν. Παρ'όλα αυτά, η μεθοδική παρατήρηση και ανάλυση μεγάλων έργων στο πέρασμα των αιώνων, έδειξε ότι, είτε στην κλασσική ονομαζόμενη δημιουργία είτε στην μη κλασσική και αν κινήθηκαν οι μεγάλοι δημιουργοί είχαν ένα κοινό γνώρισμα. Είτε, εφαρμόζοντας τους



Σχ.11Α  
Αρμονική  
σχέση  
εικονιζόμενου -  
πλαισίου  
όπου το  
εικονιζόμενο  
"αναπνέει"



Σχ. 11Β  
Δυσαρμονική  
σχέση  
εικονιζόμενου -  
πλαισίου  
όπου το  
εικονιζόμενο  
"χάνεται"



Σχ. 11Γ  
Δυσαρμονική  
σχέση  
εικονιζόμενου -  
πλαισίου  
όπου το  
εικονιζόμενο  
"ασφυκτιά"



Σχ.12Α  
Ισορροπία  
μεγεθών  
για πλαίσιο  
& εικονιζόμενο.  
Επιλογή  
"λειτουργικής"  
θέσης για  
το είδωλο  
με αξιοποίηση  
της χρυσής  
τομής.



Σχ. 12Β  
Αποδυνάμωση  
του ειδώλου.  
Επιβολή  
του πλαισίου  
στο αντικείμενο.



Σχ.12Γ  
Εισβολή  
του αντικειμένου  
στο πλαίσιο.  
"Ασφυκτικό"  
αποτέλεσμα  
λόγω  
ανισορροπίας  
μεγεθών και  
θέσης ειδώλου.

κανόνες, εξυπηρετούμενοι από αυτούς, είτε υπερβαίνοντάς τους, επίσης εξυπηρετούμενοι από αυτούς, η σχέση με τις αρχές αυτές ήταν μία: **η βαθειά Γνώση.**

Γι' αυτό λοιπόν, είτε το τοπίο με τον ανεμόμυλο και το εκκλησάκι αναπαρασταθεί κλασσικά, με τον απαραίτητο δηλαδή, ουρανό και την απαραίτητη γη σε πρώτο πλάνο, για "αναπνοή", είτε η μεταφορά του μηνύματος του τοπίου αυτού ολοκληρωθεί με την αναφορά σε ένα μικρό μόνο τμήμα του ανεμόμυλου, ή με την αποτύπωση του όλου γύρω τοπίου, είτε επιλεχθεί αρμονικός καταμερισμός, είτε επιλεχθεί ανισομέρεια γης - ουρανού (μια λεπτή γραμμή γης - ατελείωτος ουρανός), είτε το πορτραίτο καταλάβει μία, λογικής έκτασης, κεντρική περιοχή του κάδρου, είτε παραμείνει το μισό έξω από αυτό, είτε η φιάλη με το, προς διαφήμιση ποτό, καταλάβει περίοπτη, πρωταγωνιστική θέση στο πλαίσιο, είτε περιοριστεί στο ένα άκρο με αποτέλεσμα να διακρίνεται μόλις μία υποψία της εττικέτας της, η αλήθεια είναι: Η επιλογή της απόστασης, της αναλογικής δηλαδή σχέσης ειδώλου - κάδρου θα πρέπει να είναι συνειδητή. Και η συνειδητοποίηση αυτή αποδεικνύεται με την **τεκμηρίωση. Και όσο δύσκολο είναι να τεκμηριωθεί μια διαφοροποίηση, επέκταση, υπέρβαση των κλασσικών κανόνων, άλλο τόσο δύσκολο είναι να αιτιολογηθεί και η επιλογή της κλασσικής οδού.**



Γίνεται κατανοητό, ότι η απόσταση καταγραφής, η αναλογική σχέση θέματος - κάδρου, είναι ο παράγοντας που θα καθορίσει το **τι** και το **πόσο** θα αναπαρασταθεί εντός του προκαθορισμένου πλαισίου. Θα καθορίσει επομένως το πόση από την περιβάλλουσα οπτική πραγματικότητα θα απεικονισθεί, το από ποιο σημείο θα ξεκινάει και σε ποιο σημείο θα τελειώνει το επιλεγθέν τοπίο, το τμήμα της ατέρμονης περιβάλλουσας οπτικής πραγματικότητας, όπως επίσης θα καθορίσει το πόσο από ένα ολοκληρωμένο είδωλο θα χρησιμοποιηθεί σαν θέμα.

Προκύπτει έτσι ένα νέο ερωτηματικό: το κατά πόσο οι τομές που εφαρμόζονται σε μία υπαρκτή οπτική, αλλά και σε μία παραγόμενη από τη φαντασία εικόνα, είναι αυτές που θα εξασφαλίσουν στην σύνθεση την **αυτοτέλειά** της. Το θέμα της αυτοτέλειας θα είναι η ύλη του ογδού κεφαλαίου.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

### *Σύνθεση*

---

Θα καταφύγουμε και πάλι σε μουσικό παράδειγμα για να γίνει πιο κατανοητή η έννοια της σύνθεσης, αφού η μουσική, θα μπορούσαμε να πούμε, αναδεικνύεται ως η καταλληλότερη για την κατανόηση αυτών των αναλύσεων λόγω της εξοικείωσης και της αμεσότητας της. Όταν ένα όργανο, μόνο του, ένα φλάουτο για παράδειγμα, παράγει ένα σταθερό και χωρίς διακυμάνσεις, μουσικό φθόγγο, αυτό είναι όπως όταν, ένα μολύβι γράφει μία ευθεία γραμμή. Όταν αυτός ο φθόγγος είναι ένας από τους πολλούς που συνυπάρχουν σε ένα σκοπό, όταν ο σκοπός είναι μέρος μίας μουσικής ένότητας και όταν η μουσική αυτή ένότητα ερμηνεύεται από ένα σύνολο οργάνων, τότε θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ορχηστρική σύνθεση και είναι σαν να αντικαταστήσαμε το απλό μολύβι με πολλά διαφορετικά χρώματα και την απλή ευθεία γραμμή από πολλές και διαφορετικές χρωματικές φόρμες και γραμμές.

Έτσι στην εικόνα, όταν το οπτικό της κέντρο είναι ταυτόχρονα και η μοναδική εικαστική φράση του κάδρου (π.χ. ένα πορτοκάλι στο κέντρο ενός λευκού πλαισίου, φωτισμένο επίπεδα από ένα εντελώς μετωπικό φωτισμό που δεν δημιουργεί την παραμικρή σκιά) θα πούμε ότι έχουμε μία "μονολεκτική" απεικόνιση. Όταν, αντίθετα, το πορτοκάλι είναι μέρος ενός συνόλου καρπών και που πιθανόν, αυτοί οι καρποί να είναι τοποθετημένοι πάνω σε κάποιο τραπέζι, το οποίο βρίσκεται μπροστά από ένα κλειστό παράθυρο, οι χαραμάδες των παραθυρόφυλλων του οποίου διαπερνώνται από ακτίνες φωτός κ.ο.κ., τότε πλέον έχουμε πολυσύνθετη απεικόνιση.

Βέβαια εδώ, θα μπορούσε να υποστηριχθεί και θα ήταν λογικό, ότι και μία εξελιγμένη μορφή της απλής νότας όπως επίσης, η εξέλιξη της μονολεκτικής απεικόνισης του καρπού θα μπορούσαν να καταλήξουν σε αφαιρετικές, μινιμαλιστικές μορφές σύνθεσης. Όμως δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο χαρακτήρας του δοκιμίου αυτού είναι εισηγητικός στην εικαστική γλώσσα, επομένως οι έννοιες θα αποδωθούν στην βασική τους μορφή, γεγονός που δεν αφήνει περιθώρια για τέτοιου είδους επεκτάσεις.

Στην μονολεκτική λοιπόν απεικόνιση, ο συνθετικός προβληματισμός του καλλιτέχνη θα περιορισθεί στο μέγεθος που θα έχει ο καρπός αυτός και στη θέση που θα καταλαμβάνει εντός του πλαισίου.

Στην περίπτωση της νεκρής φύσης, της σύνθεσης δηλαδή, η προβληματική του εικονοποιού είναι διευρυμένη, όντας υποχρεωμένος να αντιμετωπίσει πολυάριθμα ερωτηματικά. Ερωτηματικά, όπως το μέγεθος του συνόλου των φρούτων σε σχέση με το τραπέζι - επίπεδο, το μέγεθος του ζευγαριού τραπέζι - φρούτα σε σχέση με το παράθυρο, απόσταση του ζευγαριού τραπέζι - φρούτα από αυτό, προοπτική ή επίπεδη καταγραφή και αν προοπτική, ποιας γωνίας, επιλογή μονού ή σύνθετου φωτισμού και αν σύνθετου τότε θα πρέπει να βρει απάντηση για το ερωτηματικό της εξισορρόπησης χρωματικής και ποσοτικής του φυσικού με τον τεχνητό. Ερωτηματικά, όπως αυτό της χρωματικής ή τονικής συνύπαρξης πολλών διαφορετικών χρωμάτων και τόνων, αυτό της επιλογής και ανάδειξης του πρωταγωνιστή της εικόνας σε οπτικό κέντρο, το ερωτηματικό της ιεραρχημένης διάταξης των υπολοίπων κ.ο.κ..

Επομένως, επιχειρώντας να δώσουμε κάποιον ορισμό στην σύνθεση αναφορικά με την εικόνα θα πούμε ότι ***σύνθεση είναι η συνύπαρξη και επικοινωνιακή ένταξη αλληλοϋποστηριζόμενων φορμών τονικών ή (και) χρωματικών συγκεκριμένων ή (και) αφηρημένων σχημάτων, αξόνων, γραμμών, όγκων, ύλης ή (και) σημείων επί ορισμένου επιπέδου σε συγκεκριμένο πλαίσιο.***

Η αποδοχή λοιπόν της σύνθεσης, ως πολυδιάστατου συνόλου εικαστικών γραμμάτων, δημιουργεί την αναγκαιότητα για γνώση χρήσης, τοποθέτησης, αντιμετώπισης, και παραγωγής ενίοτε, των γραμμάτων αυτών, ώστε η ολοκλήρωση της δημιουργίας να δώσει εικαστικές φράσεις αναγνωρίσιμες και αναγνώσιμες. Φράσεις με αρχή, μέση και τέλος, έργο με είσοδο - κορύφωση - έξοδο.

Τα έως τώρα αναφερθέντα έκαναν γνωστή και συγκεκριμένη την ύπαρξη "τετραδίων" επί των οποίων μπορεί ο εικονοποιός να γράψει - δημιουργήσει, γνωστή την ύπαρξη των εικαστικών γραμμάτων, η ακολουθία των οποίων δίνει λέξεις. Η σύνθεση τώρα, θέλει τις λέξεις αυτές να βάλει σε μία σειρά, σειρά που θα δώσει φράσεις, φράσεις που θα δώσουν κεφάλαια, κεφάλαια που θα δώσουν ολοκληρωμένο έργο.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να επισημανθεί, μία διαφορά μεταξύ της εικονοποίησης στον χώρο της ζωγραφικής και αυτής, στις διαδρομές της αυτόματης μηχανικής καταγραφής. Η πρώτη διαχωρίζεται από τη δεύτερη λόγω χρόνου. Στην πρώτη, η χρονική διάρκεια είναι συνώνυμη της εικαστικής δημιουργίας με την έννοια ότι στην πορεία της εικονοποίησης, η διεργασία απαιτεί κάποιο μήκος χρόνου, κατά το οποίο μπορούν να επέρχονται μεταβολές τμήματος ή τμημάτων της σύνθεσης. Αλλαγές κάποιων γραμμάτων δηλαδή, ή ολόκληρων φράσεων έως

πιθανόν την ολική μεταστροφή της αρχική σύλληψης σε μία εντελώς νέα.

Αντίθετα, η αυτόματη καταγραφή, η φωτογραφία έχει μία αντίστροφη σχέση με τον χρόνο, όταν τις περισσότερες φορές, η σύλληψη και καταγραφή της εικόνας διαρκεί μία μόνον στιγμή. Αυτό σημαίνει ότι ενώ η κατανόηση των κανόνων της σύνθεσης μπορεί να εξελιχθεί με τον ίδιο τρόπο και να διαρκέσει το ίδιο για όλα τα είδη των εικονοποιιών, η εφαρμογή εξαρτάται άμεσα από την εικαστική πέννα που θα επιλέξει ο καλλιτέχνης για να "συγγράψει" έργο. Η αυτόματη γραφή δείχνει να υστερεί της άλλης λόγω του απειροελάχιστου χρόνου εκτέλεσης, διαθέτονας όμως ένα όπλο που η άλλη δεν διαθέτει: το πάγωμα του πραγματικού χρόνου υπαρκτού δρώμενου, χαρακτηριστικό που προσδίδει στην φωτογραφία μία απaráμιλλη δύναμη.

Στο σημείο αυτό, επιβάλλεται να γίνει μία μικρή αναφορά στην φωτογραφική διάσταση του τρίπτυχου "**Χρόνος - Στιγμή - Χρέος**".

Ο **χρόνος** είναι μη ύλη.

Η φωτογραφία είναι η υλική υπόσταση του καταμετρούμενου χρόνου.

Είναι η επιβολή της στιγμής στο διηνεκές.

Η φωτογραφία δικαιώνει την **στιγμή** αξιοποιώντας την πρωταγωνιστικά στις διαστάσεις του χωροχρόνου.

*Η φωτογραφία είναι χρόνος, γιατί ο χρόνος είναι και συμφωνηθείσα συνάρτηση του φωτός.*

Η *στιγμή* του φωτογραφικού κλικ απελευθερώνει το κλείστρο για να εγκλωβίσει τον χρόνο, για να εγκλωβίσει την στιγμή και το εν εξελίξει γεγονός (δυσνητικά στην κορύφωσή του). Το γεγονός που δεν θα αδυνατίσει επικαλυπτόμενο από τις προ και μετά αυτό εικόνες, όπως σε μία κινηματογραφική - τηλεοπτική καταγραφή, αλλά το γεγονός του οποίου η διάσταση αποκτά υπόσταση και επομένως συνεχή παρουσία μέσω της ύλης. Μέσω δηλαδή του σώματος της φωτογραφίας.

Αυτή όμως η δικαίωση της στιγμής, η δικαίωσή της απέναντι στη ροή του χρόνου μέσω της φωτογραφίας, πρέπει να προστατευθεί. Πρέπει να εφευρεθεί τρόπος για την πιστοποίηση της παρθενικότητας της στιγμιαίας αυτής αποτύπωσης.

Η υπέρτατη αυτή δύναμη της φωτογραφικής γλώσσας, που είναι η καταγραφή πραγματικού δρώμενου σε κλάσμα πραγματικού χρόνου, κινδυνεύει άμεσα από την ανεξέλεγκτη εισβολή της πληροφορικής και γενικότερα της τεχνολογίας, όχι μόνο στις διαδικασίες αναπαραγωγής της εικόνας αλλά και σε αυτά ακόμη τα στάδια της πρώτης αποτύπωσης.

Ο κίνδυνος είναι άμεσος με ορατή την προς διάλυση πορεία, όπου η φωτογραφία από **μέγιστος εκφραστής της στιγμής**, μετατρέπεται σε ένα ακόμη τεχνικό εικονοποιητικό μέσο.

Η ανάγκη εξεύρεσης ή δημιουργίας τόπων διάφανων και αδιάβλητων για την προστασία αυτής της μοναδικής φωτογραφικής δύναμης, συνιστά το **χρέος**.

Στο σημείο αυτό, επιβάλλεται να αποδοθούν τα δίκαια στην φωτογραφία. Οι φωτογραφικές μηχανές που προορίζονταν για επαγγελματίες ή απλά για απαιτητικούς χρήστες, στην πρώτη τους μορφή αλλά και σε αρκετές μεταγενέστερες γενιές, απαιτούσαν πολύπλοκους χειρισμούς και συνεπώς ιδιαίτερες γνώσεις των μηχανικών αυτών μέσων. (Φωτομέτρηση, εστίαση, επιλογή της κατάλληλης ταχύτητας ή του κατάλληλου διαφράγματος για τις εκάστοτε συνθήκες, υπολογισμούς για την αντιμετώπιση αντιξοοτήτων φωτισμού και κίνησης, κ.λπ.) Είναι γεγονός ότι η ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας μετέβαλλε αισθητά, και κάποιες φορές άλλαξε εντελώς, τις φωτογραφικές μηχανές καθιστώντας τις σαφώς φιλικότερες στον χρήστη, σαφώς "εξυπνότερες", μειώνοντας έτσι κατά πολύ τις πιθανότητες τεχνικού λάθους. Πιθανότατα οι μελλοντικές μηχανές να έχουν εκμηδενίσει τα ποσοστά λαθών στο χειρισμό. Αυτό θα μπορούσε να οδηγήσει αρκετούς στο βιαστικό και επιδερμικό συμπέρασμα ότι η ανάγκη για εκμάθηση και επομένως, για διδασκαλία της φωτογραφικής τέχνης και τεχνικής ελαχιστοποιείται ή για άλλους, ακόμα πιο αδαείς, εξαλείφεται εντελώς. Δεν είναι λίγοι αυτοί που κοιτούν με δυσπιστία τις φωτογραφικές σπουδές αναρωτούμενοι τι χρειάζ-



ζονται ολόκληρα χρόνια σπουδών στην φωτογραφία (για να μην μιλήσουμε για μεταπτυχιακά) όπως επίσης δεν είναι λίγοι αυτοί που υποστηρίζουν ότι οι σπουδές είναι... άχρηστες από την στιγμή που τίποτα δεν είναι πιο εύκολο από το να ανοίξει κάποιος ένα... φωτογραφείο!... Αρκεί να βρεθούν χρήματα και χώρος!... Μια τέτοια απλοϊκή προσέγγιση θα μπορούσε να είναι έως και δικαιολογημένη για απλούς ανθρώπους, όχι όμως για άτομα με καλλιέργεια κάποιου επιπέδου, πόσο μάλλον για μέλη ακαδημαϊκών κοινοτήτων, ή ακόμα χειρότερα, για δημιουργούς που κινούνται στο χώρο των παραδοσιακών Καλών Τεχνών. Είναι βέβαιο, ότι τα άτομα που βλέπουν με δυσπιστία την σοβαρότητα των σπουδών πάνω στην φωτογραφία, θα ένοιωθαν δέος όταν θα συνειδητοποιούσαν την θέση που θα διεκδικήσει η εικόνα στον εικοστό πρώτο αιώνα, σαν κυρίαρχη μορφή επικοινωνίας, οικειοποιούμενη το ρόλο του γραπτού λόγου (κάτι που ήδη συμβαίνει σε αρκετούς τομείς) και θα... τρόμαζαν... όταν θα ανακάλυπταν το πόσο καθοδηγούμενοι είναι από την φωτογραφία και από την εικόνα γενικότερα! Καθοδηγούμενες αρχές, καθοδηγούμενη κρίση και ηθική, καθοδηγούμενες επιλογές και κατευθύνσεις, καθοδηγούμενη αισθητική, καθοδηγούμενη συμπεριφορά, καθοδηγούμενη ζωή! Εδώ γεννάται το ερώτημα γιατί να αμφισβητείται η σημασία της απόκτησης γνώσεων για την φωτογραφική εικόνα (και τα παράγωγα της) όταν αυτό το μέσον καθίσταται ολοένα

και πρωταγωνιστικότερο. Αυτή η αμφισβήτηση βασίζεται κυρίως στην απλοϊκή διαπίστωση ότι η παραγωγή προϊόντος με την φωτογραφική μηχανή απαιτεί πλέον μόνον το πάτημα ενός κουμπιού (όταν μάλιστα και αυτή η "επίπονη" διαδικασία φόρτωσης του φιλμ τείνει να καταργηθεί). Μα και η παραγωγή ενός γράμματος, μιας λέξης, μιας φράσης ή ενός κειμένου, είναι απλή υπόθεση. Ακόμη απλούστερη! Το μόνο που χρειάζεται είναι ένα μολύβι και ένα χαρτί. Με αυτό λοιπόν το σκεπτικό ο οποιοσδήποτε χρησιμοποιεί μολύβι και χαρτί είναι ένας εν δυνάμει συγγραφέας, ποιητής ή φιλόσοφος!... Πρέπει να γίνει συνείδηση των πάντων και ειδικότερα αυτών που καταφεύγουν σε αβασάνιστους αφορισμούς, ότι σημασία δεν έχει το πόσο εύκολα ή το πόσο δύσκολα θα παραχθεί ένα προϊόν, μία ιδέα, μία σκέψη, ένα μήνυμα, αλλά το τι προϊόν, τι ιδέα, τι σκέψη, τι μήνυμα είναι αυτό. Εξ άλλου, για να αντιστρέψουμε και λίγο το επιχείρημα, υπάρχει πληθώρα παραδειγμάτων όπου επίπονες και χρονοβόρες προσπάθειες απέδιδαν από κακά έως αδιάφορα έργα.

Τέλος, σαν ολοκλήρωση αυτού του κειμένου που επιχειρεί την απόδοση των δίκαιων στην φωτογραφία, σωστό είναι να επιλεγθεί η απάντηση στο καλοπροαίρετο ή υστερόβουλο ερώτημα για το αν η φωτογραφία είναι τέχνη. Μα φυσικά και η φωτογραφία μπορεί να είναι ΚΑΙ Τέχνη, όπως ΚΑΙ Τέχνη μπορεί να είναι ο γραπτός λόγος. Με τον ίδιο τρόπο

που μια παράθεση λέξεων μας δίνει ένα σημείωμα για ψώνια που δεν πρέπει να ξεχαστούν, με τον ίδιο "απλό" τρόπο μας δίνει το Συμπόσιο του Πλάτωνα, τα Έργα του Shakespeare ή την Ποίηση του Ελύτη. Πανομοιότυπα, με τον ίδιο τρόπο ή με την ίδια ευκολία, αν θέλετε, που η φωτογραφική μηχανή καταγράφει μια αναμνηστική φωτογραφία ή ένα απορρυπαντικό πιάτων για ένθεση σε κάποιο διαφημιστικό φυλλάδιο, με την ίδια ευκολία καταγράφει την Sarah Bernhardt του Nadar ή τον Henri Matisse, τον Alberto Giacometti το Aquilla degli Abruzzi του Henri Cartier-Bresson ή το Integration of Shadows του Man Ray ή τους The Americans του Robert Frank ή οι υπέροχες προτάσεις μοναδικής συνθετικής αρτιότητας του André Kertész όπως La fourchette, Chez Mondrian, Γυναίκα στον καναπέ Paris 1926, Dubo Dubon Dubonnet, "Buy" Universite de Long Island, Tokyo 1968, La disparition, Martinique, 1er Janvier 1972, και αναρίθμητες άλλες που έχουν αποδείξει ότι η απλή θέαση μπορεί να αναχθεί σε Υψηλή Τέχνη αρκεί το καταγραφικό μέσο να ευρίσκεται στα χέρια πραγματικού δημιουργού που έχει τεκμηριώσει το αισθητήριο, το χάρισμα και την ευαισθησία με την βαθεία Γνώση.

Μετά τον σαφή διαχωρισμό του μέσου από το έργο, ας επιστρέψουμε στην ροή του κεφαλαίου, όπου πρέπει να τονιστούν επίσης οι σοβαρές διαφορές μεταξύ της αυτόματης γραφής, επιλεκτικής μεθόδου και αυτής, της μεθόδου πρόσθεσης. Στην

πρώτη όλα τα ανωτέρω περί απειροελάχιστου χρόνου ισχύουν (π.χ. φυσικός χώρος καθημερινής δραστηριότητας - ρεπορτάζ) ενώ στη δεύτερη οι ομοιότητες την οδηγούν σε συγγένεια με την ζωγραφική απεικόνιση (π.χ. λευκό φόντο, ουδέτερο, χτίσιμο αργό και μεθοδικό της, προς αυτόματη καταγραφή, σύνθεσης - διαφημιστική φωτογραφία).

Θα προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε στα κεφάλαια που ακολουθούν πώς μία σύνθεση αποκτά ζωή εντός του κάδρου, ή πώς μία σύνθεση έχει συγκεκριμένη θέση αποκτώντας σαφές άνω και κάτω μέρος. Πώς επίσης μία σύνθεση ισορροπεί στη θέση αυτή, πώς ολοκληρώνεται εντός των ορίων του προεπιλεγμένου κάδρου, πώς θα κινηθεί σε διαδρομές αντίθεσης ή μη, έντασης ή ηρεμίας, πώς θα έχει κίνηση ή στατικότητα, ή πώς θα επιδιωχθεί και θα εξασφαλισθεί η κυκλοφορία και η επικοινωνία όλων των περιοχών της σύνθεσης μεταξύ τους χωρίς αποκλεισμούς, στεγανά και διαχωριστικές γραμμές.

Πώς θα ιεραρχήσει τους, πάνω από έναν, πρωταγωνιστές της ή πώς αυτοί θα καταφέρουν να ξεχωρίσουν από το φόντο "σκηνικό", ώστε να διατηρήσουν τον πρωταγωνιστικό τους ρόλο, χωρίς όμως να κινδυνεύουν να αποκοπούν από αυτό καταλήγοντας ξένα - ετερόκλητα στοιχεία στη σύνθεση.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

### **Άξονες – Πλαίσιο**

---

Άξονες είναι οι γραμμές που υπάρχουν σε μία σύνθεση άμεσα ή έμμεσα ορατές. Το κεφάλαιο αυτό θα χωριστεί σε δύο ενότητες, στην ενότητα του κυρίαρχου άξονα κενού κάδρου και στην ενότητα αξόνων σύνθεσης. Ως κενά κάδρα θα μας απασχολήσουν τα δύο σχήματα στα οποία έχουμε αναφερθεί προγενέστερα και τα οποία είναι το τετράγωνο και το παραλληλόγραμμο. Εδώ παρουσιάζεται μία ακόμη ευκαιρία για να γίνει αναφορά σε μία επιπλέον διαφορά μεταξύ των εικονοποιιών της αυτόματης μηχανικής καταγραφής και των εικαστικών συναδέλφων τους. Ενώ οι δεύτεροι έχουν την δυνατότητα να κινηθούν σε οποιαδήποτε σχέση πλευρών παραλληλογράμμων κάδρων, οι πρώτοι έχουν συγκεκριμένες επιλογές, αρκετές ίσως, αλλά προκαθορισμένες. Έτσι, οι διαστάσεις στις οποίες μπορούν αυτοί να κινηθούν είναι, στο πιο διαδεδομένο μικρό φιλμ τα 24 x 36 χιλ. που έχει συγκεκριμένη σχέση 2 προς 3 με μονάδα το 12, είναι, στο μεσαίο φιλμ τα 6 x 4,5 εκ.,

6 × 7 εκ., 6 × 8 εκ. και το 6 × 9 που θυμίζει το 24 × 36 χιλ. λόγω όμοιας σχέσης πλευρών, και τέλος, στα μεγάλα φιλμς τα 10 × 12,5 εκ. και 20 × 25 εκ.. (Στη μεσαία κατηγορία των φιλμς υπάρχει και το καρρέ 6 × 12 εκ. το οποίο χρησιμοποιείται σπανίως, για ειδικές χρήσεις μόνον).

Αξίζει να αναφερθεί εδώ, ότι η έλευση των ψηφιακών φωτογραφικών μηχανών εισάγει ένα νέο πλαίσιο εργασίας, ένα ορθογώνιο παραλληλόγραμμο, με σχέση πλευρών μικρής σχετικά διαφοράς, που κυμαίνεται γύρω στο 4 προς 3. Αυτή η σχέση πλευρών θυμίζει κατά πολύ την οθόνη της τηλεόρασης και του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Εξάλλου με αυτά τα δύο τερματικά οι ψηφιακές μηχανές προορίζονταν αρχικά να έχουν συμβατότητα αναλογιών. Έτσι, στην ήδη υπάρχουσα εξοικείωση του τηλεθεατή ή του χρήστη Η/Υ με αυτό το πλαίσιο, εξοικείωση κυρίως για κατανάλωση εικόνας, θα προστεθεί και η δημιουργική προσέγγιση της διαδικασίας παραγωγής της, μιας παραγωγής σε διαφορετικό των προγενέστερων συνθετικό πλαίσιο: Το ορθογώνιο παραλληλόγραμμο με σχέση πλευρών 4 προς 3 του συνόλου σχεδόν των ψηφιακών μηχανών ευρείας χρήσεως. Εύστοχη λοιπόν θα ήταν η παρατήρηση, ότι η διαβλεπόμενη εξάπλωση και επικράτηση των ψηφιακών φωτογραφικών μηχανών εις βάρος των αναλογικών, απειλεί άμεσα το επίμηκες ορθογώνιο παραλληλόγραμμο κάδρο με σχέση πλευρών 2 προς 3, το οποίο εκτός από σημαντικότερη συνθετική εναλλα-

κτική πρόταση και λόγω της συγγενειάς του με την οπτική μας αντίληψη, φαίνεται να είναι και πρακτικά απαραίτητο. Αρκεί να αναφερθούμε στα πολλά, έντυπα περιοδικά σε όλο τον κόσμο, τα οποία έχουν υιοθετήσει το παραλληλόγραμμο (σχέσεις πλευρών 2 προς 3) ως το εκδοτικό τους σχήμα στην κάθετη εφαρμογή του. Διαφαίνεται λοιπόν, ότι η φωτογραφική έκφραση και εφαρμογή, θα ανησυχούσε για το 2 προς 2 κάδρο και την κάθετη εφαρμογή του μόνο, εφόσον ο έντυπος λόγος και η εικόνα αντικαθίσταντο σε κάθε πεδίο από τον ηλεκτρονικό. Εξέλιξη μάλλον απίθανη. Ας σημειωθεί ότι οι πρωταγωνιστικές βιομηχανίες κατασκευής φωτογραφικών μηχανών, έχουν ήδη στραφεί προς την καθιέρωση του κάδρου 2 προς 3 για τα πιο καλά μοντέλα τους, αφήνοντας το 4 προς 3 για τις μηχανές ευρείας χρήσεως.

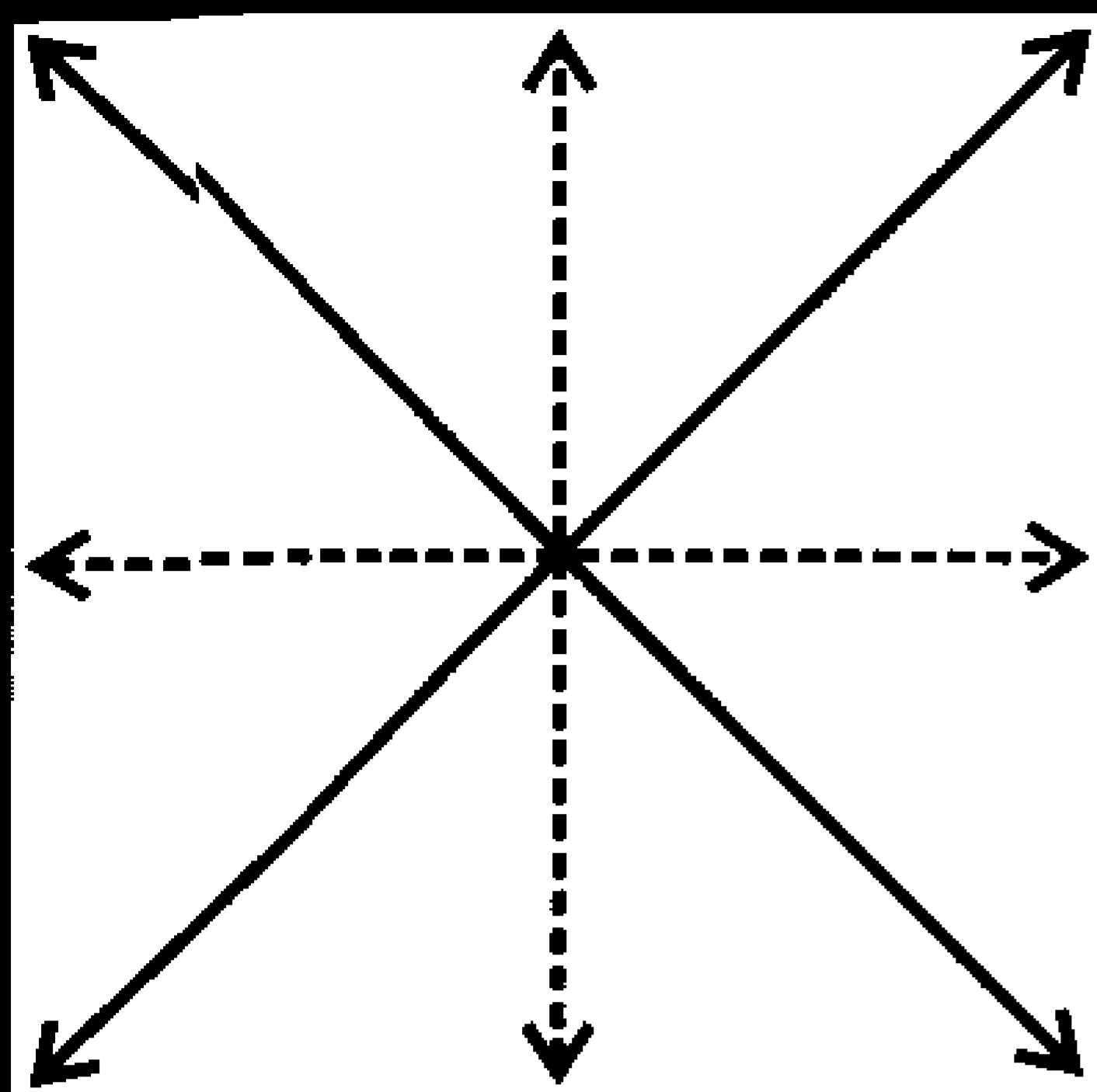
Το τετράγωνο, στη συνέχεια, ευλόγως δεν συμμετέχει σε αυτές τις οικογένειες παραλληλογράμμων διότι ακριβώς η σχέση των πλευρών είναι πάντα η ίδια, 1 προς 1, είτε για φιλμ πρόκειται είτε για οποιοδήποτε επίπεδο εργασίας, αφήνοντας περιθώρια μόνο για μεταβολές του συνολικού μεγέθους.

Ας σημειωθεί, ότι στις διαστάσεις που μπορεί να κινηθεί ένας εικαστικός θα μπορέσει να κινηθεί απεριόριστα και ο φωτογράφος μεταβάλλοντας τις προκαθορισμένες διαστάσεις του φιλμ αφού καταφύγει σε επιλεκτικές μεγεθύνσεις. Για τις αδυναμίες μίας τέτοιας επιλογής θα γίνει αναφορά αργότερα.

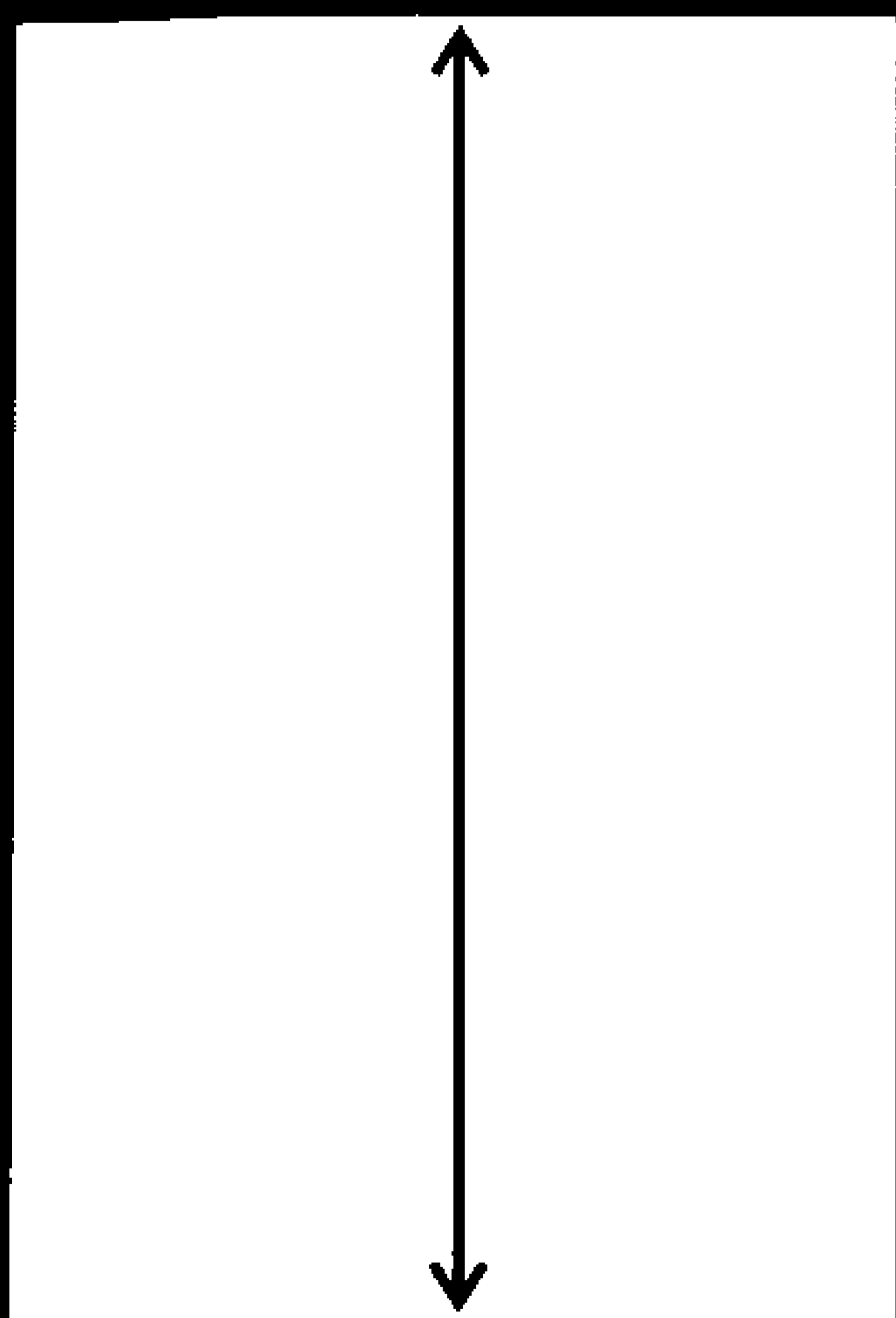
Το παραλληλόγραμμο λοιπόν, διαθέτει, εκ προοιμίου, ένα κυρίαρχο άξονα κάδρου που το τετράγωνο δεν διαθέτει. Είναι ο άξονας που κινείται παράλληλα με τις δύο μεγαλύτερες πλευρές. (σχ. 13α, 13β, 13γ)

Έτσι, ενώ ένα παραλληλόγραμμο μάς προσφέρει τη δυνατότητα επιλογής μεταξύ οριζόντιας και κάθετης χρήσης του, αναλόγως του θέματος, αυτό δεν μπορεί να συμβεί στο τετράγωνο. Αυτό, λόγω της απόλυτης ομοιότητας των πλευρών του, όπου η εξουδετέρωση κάθε κυριαρχικής διάθεσης των αξόνων, εξαιτίας της ισοδυναμίας τους, συνοδεύεται ταυτόχρονα από μία πιο δυναμική απ' ότι στα παραλληλόγραμμα, εμφάνιση των διαγωνίων. Το παραλληλόγραμμο λοιπόν, διαθέτοντας το χαρακτηριστικό του κυρίαρχου άξονα, μας προσφέρει δύο δυνατότητες χρησιμοποίησής του, σε οριζόντια δηλαδή ή κάθετη διάταξη. Θα πρέπει να τονισθεί ότι, ενώ όλα τα παραλληλόγραμμα διαθέτουν κυρίαρχο άξονα κάδρου, η έμφαση αυτού δεν είναι σε όλα η ίδια. Δηλαδή, ένα παραλληλόγραμμο σχέσης πλευρών 2 προς 3 όπως είναι το  $24 \times 36$  χιλ., ή το  $6 \times 9$  εκ., ή το  $10 \times 15$  εκ. κ.ο.κ. που είναι μία σχέση αρκετά επίμηκης, έχει μία σαφώς πιο εμφατική παρουσία κυρίαρχου άξονα, από παραλληλόγραμμο μικρότερης διαφοράς πλευρών όπως είναι το  $6 \times 4,5$  εκ., το  $6 \times 7$  εκ., ή το  $10 \times 12,5$  εκ. κ.ο.κ.

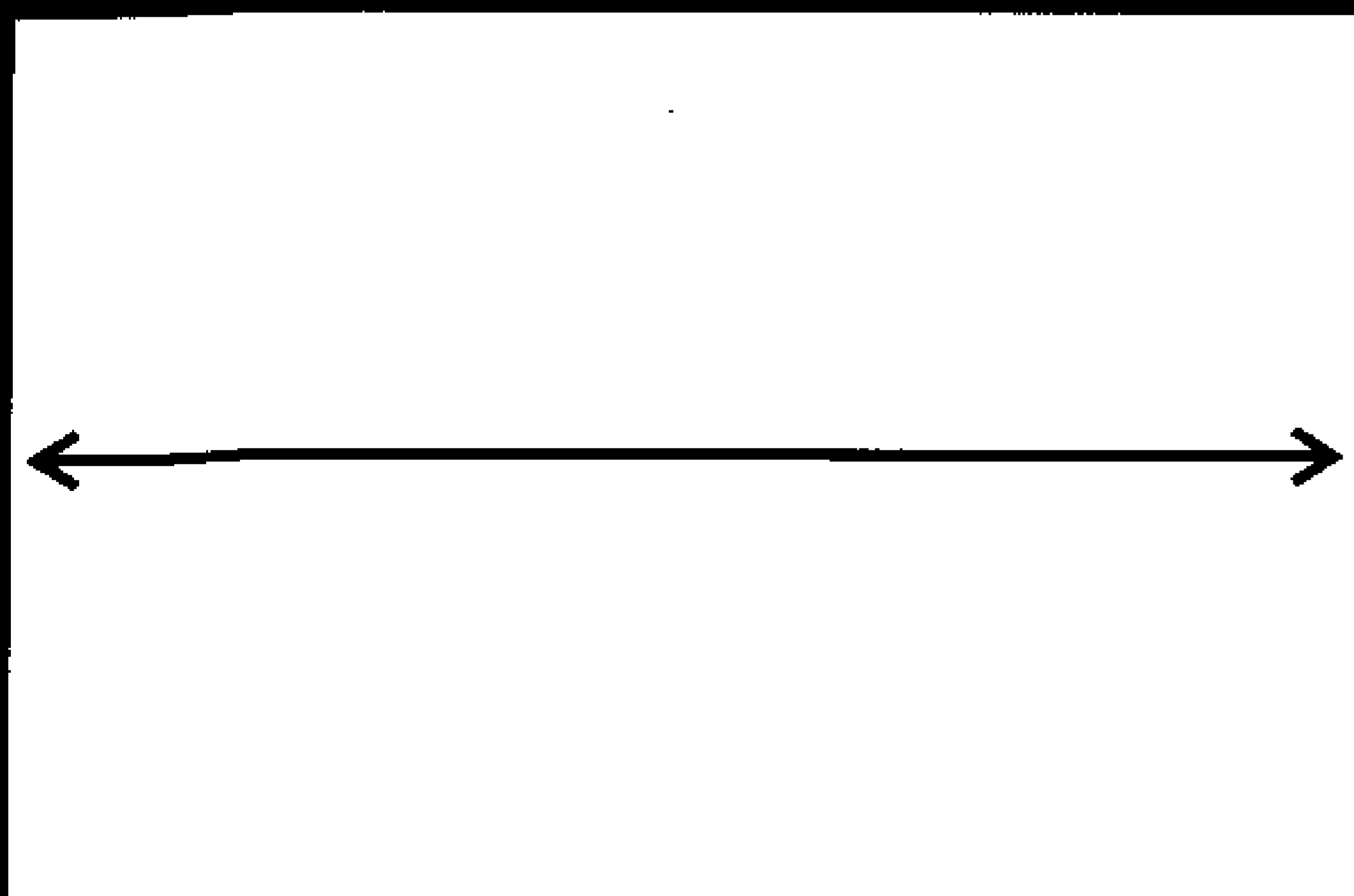




Σχ.13Α  
Ισοδυναμία  
κάθετου και  
οριζόντιου άξονα  
και δυναμικότερη  
εμφάνιση  
των διαγωνίων.



Σχ.13Β  
Κάθετη χρήση  
του παραλληλογράμμου  
για αξιοποίηση  
του κάθετου  
άξονα.



Σχ. 13Γ  
Οριζόντια  
χρήση του  
παραλληλογράμμου  
για αξιοποίηση  
του οριζόντιου  
άξονα.

Ο κυρίαρχος αυτός άξονας, λιγότερο ή περισσότερο εμφανής, προσδίδει, εκ προοιμίου, κάποιες ιδιότητες στο κάδρο που αν ο εικονοποιός τις γνωρίζει θα μπορέσει, πιθανώς, να τις εντάξει στη δομική μελέτη της σύνθεσής του. Να τις χρησιμοποιήσει εικαστικά ή εννοιακά για την επίτευξη του στόχου του. Αν πάρουμε λοιπόν, σαν παράδειγμα, ένα παραλληλόγραμμο με σχέση πλευρών 2 προς 3 (επιλογή παραλληλογράμμου παραδείγματος με εμφανώς επίμηκη διάθεση) θα δούμε ότι οι δύο δυνατότητες χρησιμοποίησής του, προκαλούν και διαφορετικές εντυπώσεις. Η οριζόντια χρήση του πλαισίου δίνει κατ' αρχήν την εντύπωση ενός καλά στηριζόμενου κάδρου, λόγω της μεγάλης βάσης. Θα μπορούσε λοιπόν άφοβα, να χαρακτηριστεί σταθερό. (σχ. 14β)

Η σταθερότητα είναι μία παράμετρος της ασφάλειας, και η ασφάλεια με τη σειρά της παράγει ηρεμία. Συνειρμικά λοιπόν, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το κάδρο αυτό σταθερό, ασφαλές, ήρεμο, ήπιο εν γένει, προσγειωμένο, πρακτικό, αντικειμενικό, αλλά και προσφιλές, αφού πλησιάζει πολύ την ανθρώπινη οπτική όπως έχει προαναφερθεί. Εκτός όλων των ανωτέρω, το πλαίσιο αυτό είναι και οικείο. Αυτό γιατί ενώ είμαστε κάθετα όντα, η οπτική μας αντίληψη είναι οριζόντια (διάταξη και σχήμα ματιών). Η ανάγνωση του συνόλου της εικόνας που εμπεριέχεται σε οριζόντιο παραλληλόγραμμο, π.χ. σχέσης πλευρών 2 προς 3, θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί με σταθερή την οπτική μας γωνία, χωρίς απαραίτητα μία κίνηση του βλέμματος δεξιά ή αριστερά.

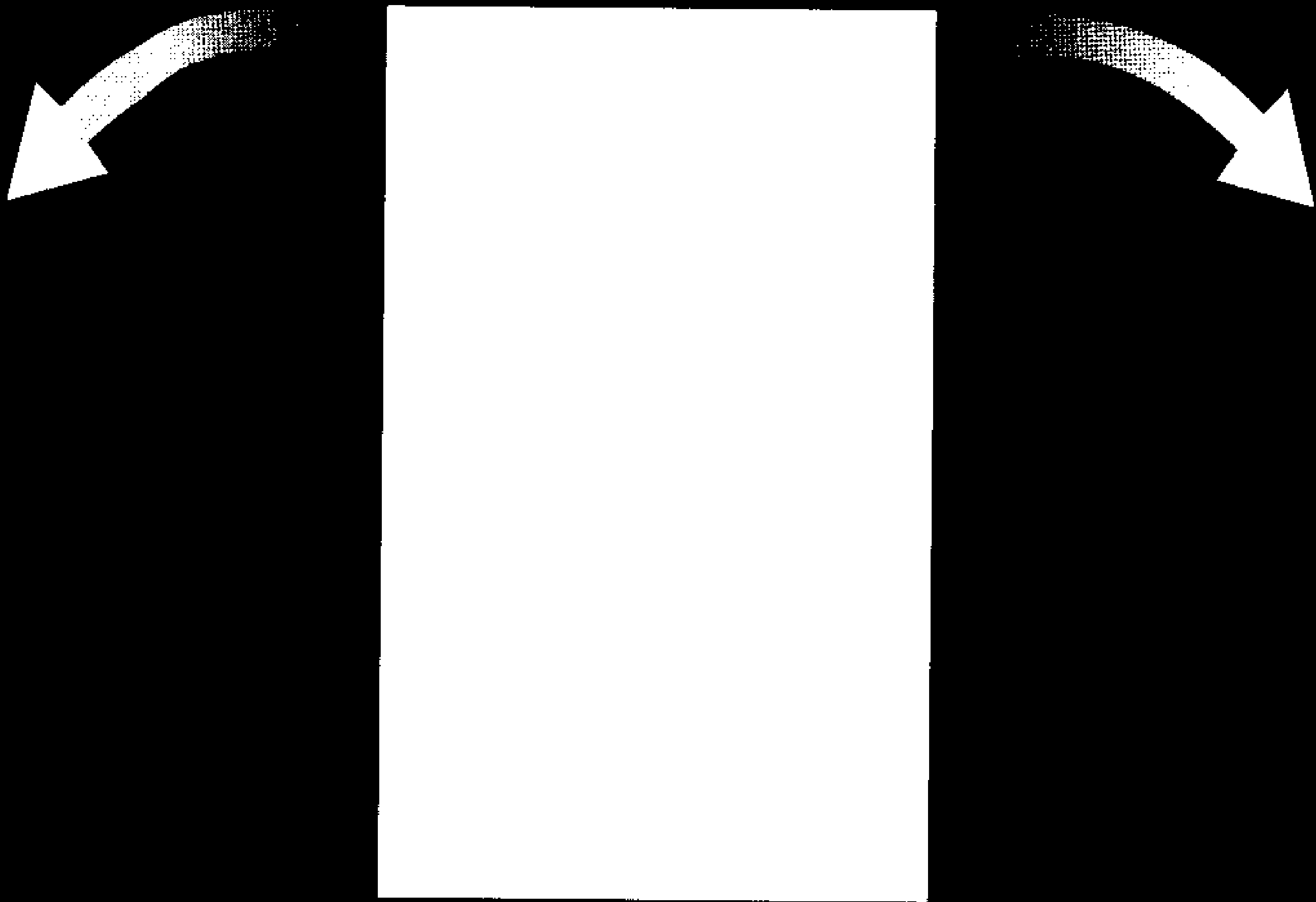
Η κάθετη χρησιμοποίηση του συγκεκριμένου ορθογώνιου παραλληλόγραμμου αντίθετα, λόγω της μικρής βάσης του, θα προκαλέσει κάποια αίσθηση αστάθειας, ανησυχίας, αυστηρότητας, απολυτότητας αλλά και ανωτερότητας, μεγαλοπρέπειας, κύρους. (σχ. 14α)

Εδώ θα χρειαστεί πιθανόν, μία κίνηση του βλέμματος σε κάθετο άξονα για την ανάγνωση του συνόλου της σύνθεσης.

Βέβαια, τόσο στην προηγούμενη περίπτωση ανάγνωσης της οριζόντιας σύνθεσης με σταθερή οπτική γωνία όσο και στην μεταβαλλόμενη για ανάγνωση της κάθετης, καθοριστικό ρόλο παίζει το μέγεθος του έργου και η απόσταση θέασής του.

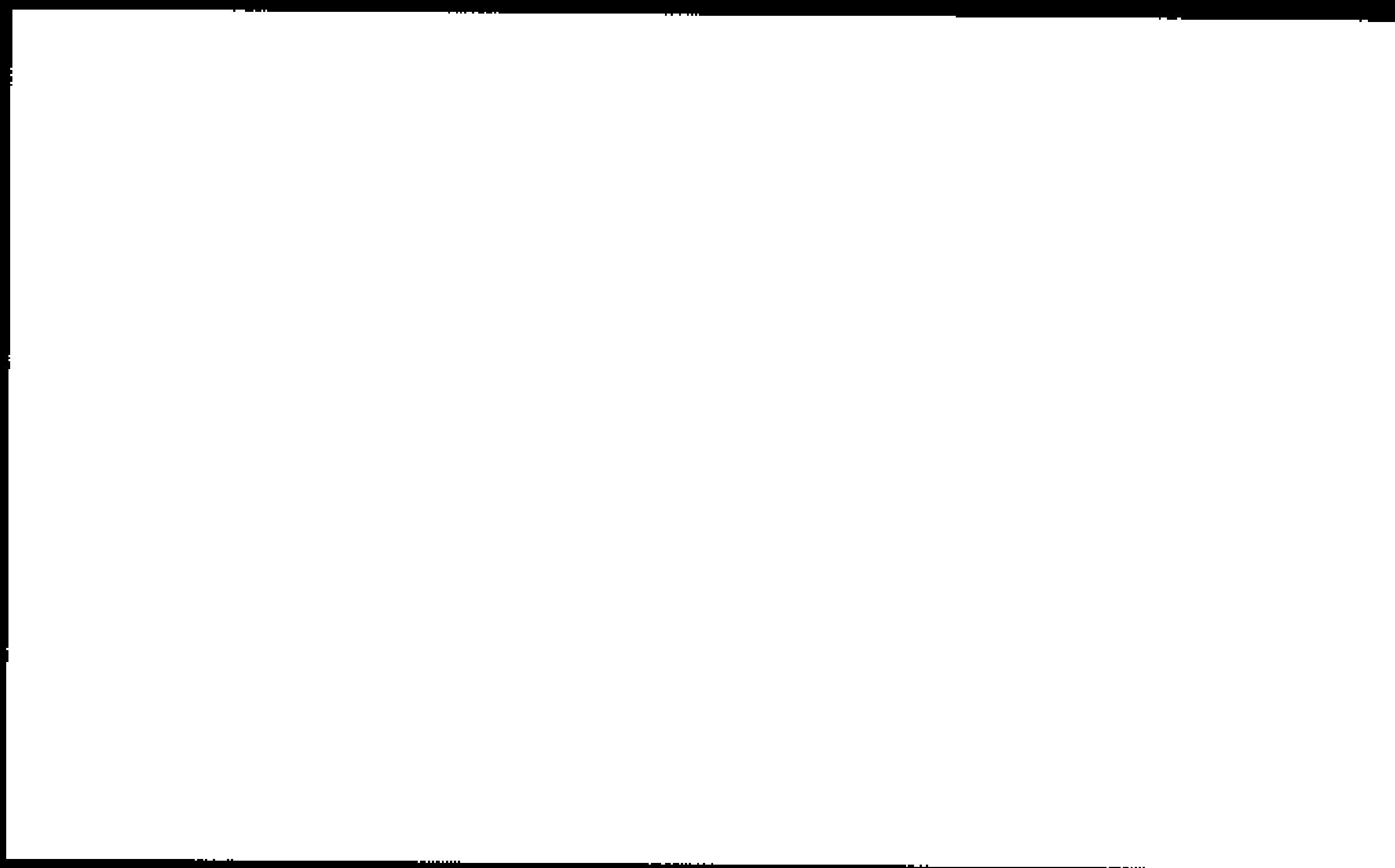
Αντιληπτό γίνεται λοιπόν, ότι οι δύο δυνατότητες χρήσης του παραλληλογράμμου που προσφέρονται στον εικονοποιό θα πρέπει να έχουν άμεση σχέση με τη θεματογραφία του και γενικότερα με την εικαστική ή εννοιακή (ή και τα δύο) επιδίωξή του.

Πλησιάζοντας έτσι, ένα θέμα που επιθυμούμε να απεικονίσουμε σε παραλληλόγραμμο πλαίσιο, η πρώτη επιδίωξη θα πρέπει να είναι η αναγνώριση του άξονα του θέματος αυτού, έτσι ώστε ο άξονας του θέματος να έχει συνειδητή σχέση με τον άξονα του κάδρου, δηλαδή: α) να συνυπάρχει σε πλήρη αρμονία με τον κυρίαρχο του κάδρου κινούμενος παραλλήλως προς αυτόν, β) να έρχεται σε πλήρη και κάθετη σύγκρουση μαζί του, γ) να κινείται σε μία



Σχ. 14A

Κάθετο παραλληλόγραμμο.  
Μικρή βάση: Αίσθηση αστάθειας,  
ανησυχίας, απολυτότητας, μεγαλοπρέπειας....



Σχ. 14B

Οριζόντιο παραλληλόγραμμο.  
Μεγάλη βάση: Αίσθηση σταθερότητας, ηρεμίας,  
αντικειμενικότητας...

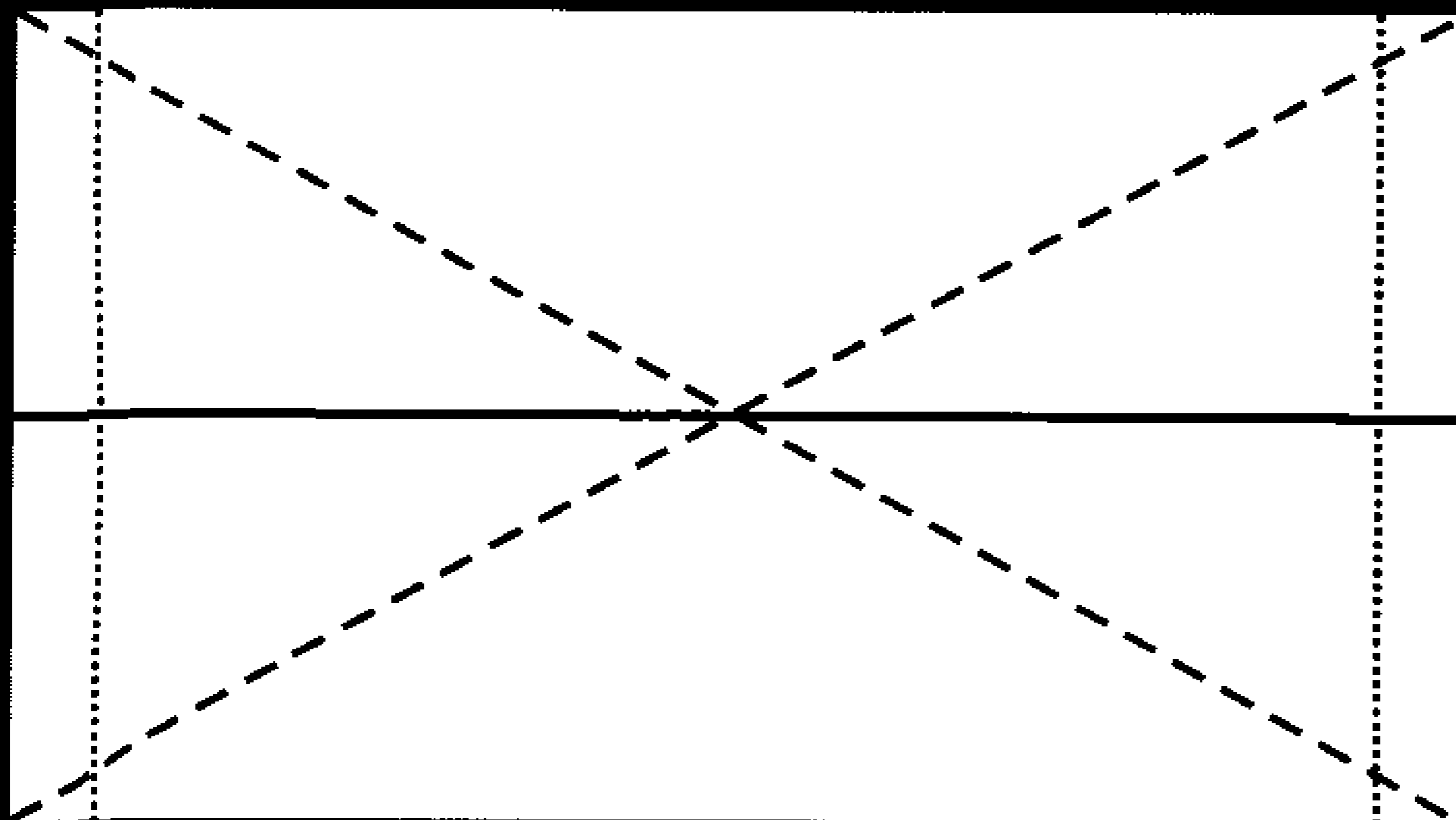
από τις απειράριθμες ενδιάμεσες διαγώνιες θέσεις. Εδώ θα μπορούσε να αναρωτηθεί κάποιος, για το αν ένα θέμα διαθέτει έναν μόνο άξονα ή περισσότερους. Γι' αυτό θα χρειασθεί να τον ονομάσουμε Κυρίαρχο Άξονα του θέματος. Επειδή σαφώς υπάρχουν και άλλοι, όπως και στο κενό παραλληλόγραμμο πλαίσιο υπάρχουν οι άξονες των μικρότερων πλευρών ή οι νοητοί άξονες των διαγωνίων. (σχ. 15α)

Έτσι, δεν θα πρέπει να χαρακτηρισθούν ακατανόητες πράξεις αφ' ενός μεν, η προσπάθεια πλαισίωσης του προς αποτύπωση οπτικού πεδίου από τον εικονοποιό που σχηματίζοντας ίσως κάδρο με τα δάχτυλα των χεριών του, τα κινεί δεξιά και αριστερά, πάνω και κάτω, σε μία αναζήτηση της καταλληλότερης πλαισίωσης για το θέμα, αφ' ετέρου δε, η συνεχής περιστροφή της φωτογραφικής μηχανής (παραλληλόγραμμου φιλμ) γύρω από τον άξονα του φακού σε αναζήτηση της καταλληλότερης σχέσης άξονα φιλμ - άξονα θέματος. Είναι πράξεις εισαγωγικές στην πρόθεση του καλλιτέχνη να ανακαλύψει το ιδανικότερο πλαίσιο για την καλύτερη ανάδειξη του προς αποτύπωση θέματος.

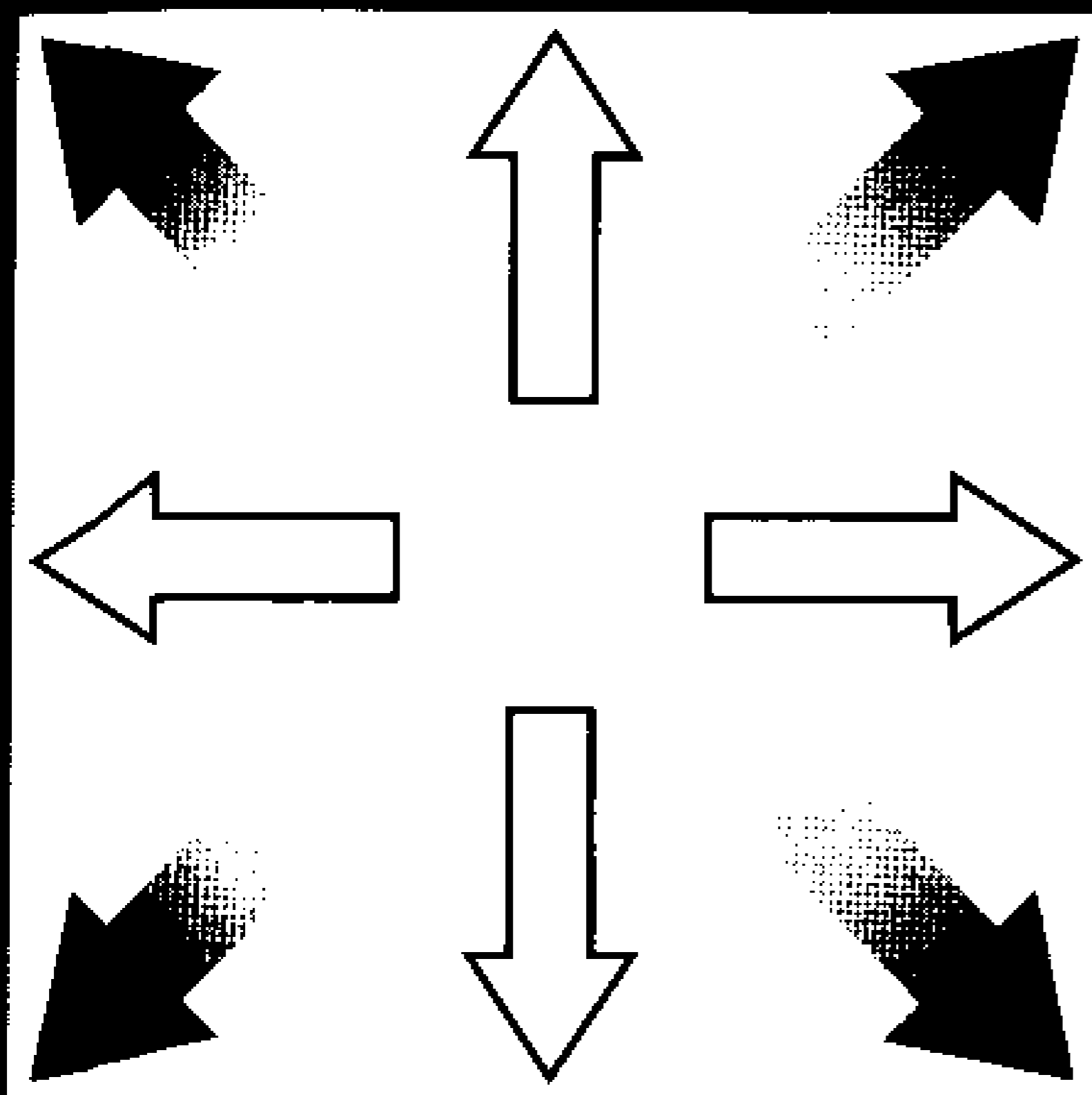
Όταν το παραλληλόγραμμο διαθέτει αυτούς τους δύο διαφορετικούς τρόπους χρησιμοποίησής του, προσφέροντας όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, θα περίμενε ίσως κάποιος μία πολύ απογυμνωμένη και περιορισμένων ή ανύπαρκτων χαρακτηριστικών, ταυτότητα για το τετράγωνο. Το τετράγωνο είναι

ένα κάδρο που λόγω της ομοιότητας των πλευρών, στερείται κυρίαρχου άξονα. Αυτό, αυτόματα, θα μπορούσε να του προσδώσει χαρακτηρισμούς όπως, μονότονο ή απρόσωπο. Η σχέση που μας προσφέρεται, και γίνεται άμεσα αντιληπτή στο τετράγωνο, είναι οι ίσες αποστάσεις των πλευρών από το κέντρο του σχήματος όπως κατά συνέπεια, οι ίσες αποστάσεις των γωνιών. (σχ. 15β)

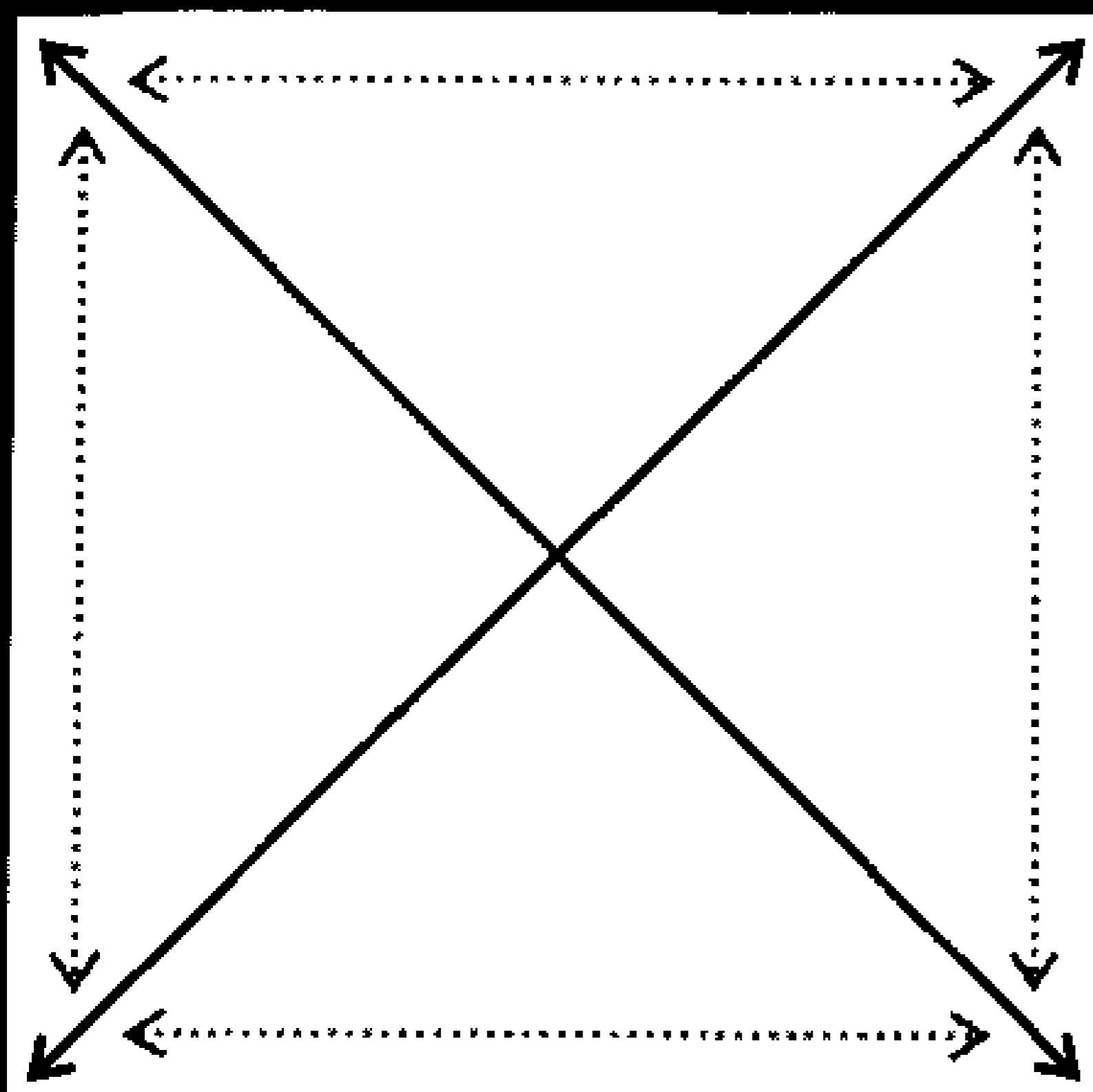
Η ομοιομορφία, ακριβώς, των διαστάσεων αυτών θα έλεγε κανείς ότι ευθύνονται για τη δημιουργία ενός εντελώς ουδέτερου πλαισίου. Ενός πλαισίου δηλαδή, χωρίς καμία απολύτως προδιάθεση κίνησης, που μπορεί να δικαιολογήσει, εν μέρει, το βιαστικό χαρακτηρισμό "βαρετό", μπορεί όμως και να σημαίνει την προσφορά απεριόριστης ελευθερίας στον εικονοποιό, ελευθερίας από οποιαδήποτε επιβαλλόμενα χαρακτηριστικά και προϋπάρχουσες του θέματος, δυναμικές σχημάτων. Το τετράγωνο με το χαρακτηριστικό των ίσων αποστάσεων των δυναμικών σημείων (γωνιών - πλευρών) από το κέντρο, προσφέρει έναν μόνον τρόπο χρησιμοποίησής του, όμως αυτή η ουσιαστική ουδετερότητα του κάδρου θα μπορούσε άφοβα να χαρακτηριστεί ως μία ουδέτερη δύναμη που στο χέρι του καλλιτέχνη εναπόκειται αν θα μείνει ανενεργός ή αν θα ενεργοποιηθεί υπηρετώντας έναν στόχο. Οι άμεσα αναγνωρίσιμοι άξονες του σχήματος αυτού είναι οι άξονες των δύο διαγωνίων και οι άξονες των τεσσάρων πλευρών. (σχ. 15γ)



Σχ. 15Α ——— Κυρίαρχος άξονας κενού πλαισίου.  
 - - - - Διαγώνιοι άξονες.  
 ..... Άξονες μικρών πλευρών.



Σχ. 15Β  
 Ίσες αποστάσεις  
 πλευρών και γωνιών  
 από το κέντρο.



Σχ. 15Γ  
 Οι άμεσα  
 αναγνωρίσιμοι άξονες  
 διαγωνίων και πλευρών.

Προκύπτει για το τετράγωνο λοιπόν, που άνετα θα χαρακτηριζόταν στατικό και μονότονο, ότι με τον κατάλληλο χειρισμό η ιδιαιτερότητά του αυτή μπορεί να αποδώσει έναν εξαιρετικό δυναμισμό.

Όλες αυτές οι δυνατότητες επιλογής των σχημάτων, των μεγεθών, και των τρόπων χρησιμοποίησης των πλαισίων, προϋποθέτουν τη σαφή γνώση των χαρακτηριστικών τους από πλευράς του καλλιτέχνη, όπως επίσης, την σαφή πρόθεση αυτού για το τι και το πως θέλει να εικονοποιήσει. Έτσι, ο ζωγράφος παραγγέλνει ή κατασκευάζει το α ή το β τελάρο που για την δεδομένη σύνθεση επιθυμεί και ο φωτογράφος, σε αναλογική φωτογραφική εφαρμογή, επιλέγει το κατάλληλων διαστάσεων και σχήματος φιλμ με το οποίο θα ήθελε να εργασθεί. Πρέπει εδώ να επισημανθεί η μεγάλη σημασία που έδιναν κάποιοι κορυφαίοι φωτογράφοι στην αυθεντικότητα της πρώτης πλαισίωσης της εικόνας, αποδεικνύοντας την σπουδαιότητα αυτή με το λεπτό μαύρο περιθώριο που αφήναν (και που συνεχίζουν μερικοί σύγχρονοι να αφήνουν) να τυπωθεί γύρω από το θέμα τους ενσωματώνοντας στη σύνθεσή τους ένα μικρό μέρος του περιθωρίου του φιλμ που περιβάλλει το θέμα.

Η λέξη κλειδί στο σημείο αυτό είναι η λέξη "επιλέγουν" και εδώ παρουσιάζεται η ευκαιρία να αναφερθούμε στο μεγάλο διαχωρισμό ή στην μεγάλη αντιπαλότητα κάποιες φορές ή στη σπουδαία συμμαχία, (προσωπικά θα προτιμούσα), μεταξύ της αυτεπάγ-



γελτης - εκφραστικής και της εφαρμοσμένης εικαστικής δημιουργίας.

*Σαν αυτεπάγγελτη - εκφραστική δημιουργία, αναπτύσσεται η εικαστική δραστηριότητα της οποίας αφετηρία είναι η εσωτερική, ανερμήνευτη και συχνά μεγαλειώδης ωστική δύναμη που ωθεί το δημιουργό στην παραγωγή έργου, στοχεύοντας στην υλοποίηση ενός κωδικοποιημένου ψυχικού μηνύματος.*

Εφαρμοσμένη, παράλληλα, είναι η δημιουργία που παράγεται κατόπιν συγκεκριμένης και απολύτως ερμηνευόμενης ανάγκης η οποία μεταφέρεται και εξηγείται στον καλλιτέχνη από τον παραγγέλλοντα και που σκοπό έχει την επίτευξη του συγκεκριμένου  $\alpha$  ή  $\beta$  στόχου.

Οι δύο μεγάλες αυτές κατηγορίες κινητήριας δύναμης για παραγωγή εικαστικού έργου, έχουν φαινομενικά μεγάλη απόσταση μεταξύ τους, δεν είναι όμως λίγες οι φορές που έχουν συναντηθεί. Αυτεπάγγελτα λοιπόν, ο εικονοποιός θα επιλέξει το μέσον που γνωρίζει καλύτερα ή που το δίνει το ισχυρότερο ερέθισμα, την κατάλληλη στιγμή, το θέμα, τον τρόπο απεικόνισης, το μέγεθος και το σχήμα της δημιουργίας του. Στην εφαρμογή η ιεραρχία αυτή ανατρέπεται όταν τίθενται επικεφαλής οι ανάγκες του παραγγέλλοντος και του προς εξυπηρέτηση σκοπού. Εκεί το μέσον και το θέμα, το μέγεθος και το σχήμα, ακολουθούν συγκεκριμένες επιλογές, όπως

μέγεθος και σχήμα του, προς αγιογράφιση, τοίχου, μέγεθος, σχήμα και θέμα του ψηφιδωτού ή του σκηνοικού θεάτρου, μέγεθος, σχήμα και θέμα της διαφημιστικής αφίσσας, του εξώφυλλου περιοδικού, δίσκου ή βιβλίου, του εταιρικού καταλόγου κ.λπ.

Αυτές οι δύο ιδιότητες και δραστηριότητες του εικαστικού δημιουργού (εφαρμοσμένου - αυτεπάγγελτου) δεν είναι υποχρεωτικά αντίπαλες. Οπωσδήποτε θα μπορούσε εύκολα κάποιος να πει, ότι είναι ωραιότερο να κάνουμε μόνον ό,τι θέλουμε. Άποψη που θα μπορούσε να υποστηρίξει και με σθένος και με επιχειρήματα. Από την άλλη πλευρά όμως θα αρκούσε να αναφερθεί κανείς στο ότι και μία ανώτατη μορφή εικαστικής δημιουργίας, η αρχαία Ελληνική Γλυπτική ήταν κατά το πλείστον παραγγελία. Ολόκληρη η Αναγέννηση επίσης, ο Παρθενώνας ο ίδιος.

Βεβαίως, οι εικαστικές, φιλοσοφικές και κοινωνικές ανησυχίες και επιδιώξεις εκείνων των παραγγελλόντων φαίνεται να μην έχουν κοινό τόπο με τις επιδιώξεις των σημερινών, όμως αυτό δεν θα πρέπει να αποτελέσει επιχείρημα πίσω από το οποίο θα καλυφθεί μία απροθυμία (για να μην ονομαστεί ανικανότητα) που θα χτίσει στείρες διαχωριστικές γραμμές μεταξύ της εφαρμογής και της προσωπικής έκφρασης. Είναι γνωστό, ότι σε στιγμές μεγάλης εκφραστικής και δημιουργικής δύναμης έχουν βρεθεί τόσο καλλιτέχνες που κινήθηκαν σε εκφραστικές οδούς

όσο και αυτοί που κινήθηκαν σε διαδρομές εφαρμογής. Επίσης όμως, μεγάλο έργο έχουν δώσει και καλλιτέχνες που μπόρεσαν να ενσωματώσουν την μία οδό στην άλλη. Δηλαδή την έκφραση στην εφαρμογή και την εφαρμογή στην έκφραση. Σίγουρο είναι πάντως, ότι ο δημιουργός που θα κινηθεί στην μία ή στην άλλη πορεία εικαστικής ολοκλήρωσης και προσφοράς, εννίοτε επιλέγοντας μια τρίτη, συνδυασμό των δύο, οδό, θα συναντήσει συγγενή εικαστικά ερωτηματικά και διλήμματα, των οποίων αρκετές απαντήσεις θα αντλήσει μέσα από τη γνώση των βασικών κανόνων σύνθεσης.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

### ***Βάση***

---

Μία εικόνα, πραγματική ή φανταστική, εικονική ή ανεικονική, αναγνωρίσιμη και αναγνώσιμη, ολοκληρωμένης ή μη ολοκληρωμένης παράστασης ή λεπτομέρειας, πιστής καταγραφής ή αφαιρετικής δομής, σε οποιαδήποτε οικογένεια κι αν ανήκει, πρέπει να εφαρμόζει μια αρχή: να διαθέτει σαφές άνω και κάτω μέρος. Να έχει δηλαδή, έναν και μοναδικό τρόπο θέασης, έναν τρόπο τοποθέτησης, (σε ότι αφορά το άνω - κάτω). Έναν τρόπο προβολής στην οθόνη, έναν τρόπο εκτύπωσης σε βιβλίο, περιοδικό ή αλλού. Με την αναγκαιότητα του προκαθορισμού και χαρακτηρισμού του άνω και κάτω μέρους, με τις συνθετικές μεθόδους αποσαφήνισης αυτών και με την εικαστική στήριξη και τεκμηρίωση των προοριζόμενων ως βάσεων των συνθέσεων, θα ασχοληθεί το κεφάλαιο "***βάση***".

Μία σύνθεση είναι ένα εικαστικό οικοδόμημα. Σαν τέτοιο διαθέτει δομικό ιστό - σκελετό ο οποίος, σαν σε πραγματική κατασκευή, εμφανίζει ανάγκη στήρι-

ξης, ανάγκη ύπαρξης στιβαρής βάσης. Ευνόητη βέβαια, η σοβαρή διαφοροποίηση του πραγματικού οικοδομήματος από το εικαστικό, γιατί ενώ το πρώτο την ανάγκη στήριξης πρέπει οπωσδήποτε να την ικανοποιήσει, διαφορετικά θα καταρρεύσει, το δεύτερο αφήνει την επιλογή ικανοποίησης ή την πρόκληση για μη ικανοποίηση της ανάγκης αυτής στον εικονοποιό, ο οποίος είναι και ο μόνος που θα επιλέξει εάν το έργο του θα πατάει γερά ή θα αιωρείται σε μία εύθραστη ισορροπία, στοχεύοντας με τις επιλογές αυτές το α ή το β αποτέλεσμα. Και σ' αυτό το κεφάλαιο γίνεται αναφορά στη λέξη κλειδί, "**επιλογή**".

Ο καλλιτέχνης τίθεται εκ νέου ενώπιον ενός ακόμη ερωτηματικού στο οποίο πρέπει να απαντήσει με σαφήνεια. Η απάντηση θα δοθεί με την επιλογή του, επιλογή που δεν θα πρέπει να αφεθεί στο τυχαίο αλλά να τεκμηριωθεί με τη γνώση. Γνώση συνειδητή - εγκεφαλική ή μη συνειδητή, συνειρμική - εμπειρική. Ποια είναι η έννοια του όρου βάση; Όταν αντιμετωπίζουμε μία ρεαλιστική εικόνα, την απεικόνιση φερ' ειπείν κάποιου αντικειμένου, π.χ. ενός βάζου, ενός καθίσματος ή ενός τραπέζιού, γνωρίζουμε σαφώς ποιό είναι το κάτω μέρος και ποιό είναι το επάνω. Το ίδιο φυσικά συμβαίνει στις απεικονίσεις όλων των αναγνωρίσιμων ειδώλων: δένδρο, άνθρωπος, κτίριο, τοπίο κ.ο.κ.. Εδώ τα πράγματα είναι σαφή και σε καμία περίπτωση κάποιος που θα ήθελε να χρησιμοποιήσει μία από αυτές τις εικόνες,

δεν θα είχε το παραμικρό δίλημμα για το ποιό είναι το άνω και ποιό το κάτω μέρος. Η φορά του έργου είναι λογική και επομένως σαφής. Άρα θα μπορούσε στο σημείο αυτό να γραφτεί ότι η ερμηνεία του όρου βάση για τις αναγνωρίσιμες εικόνες ολοκληρώνεται εδώ. Θα ήταν όμως αυτό σωστό; Θα δοθεί η απάντηση στη συνέχεια.

Ας έλθουμε τώρα σε εικόνες μη αναγνωρίσιμων ειδώλων - φορμών για να προσεγγίσουμε με τον τρόπο αυτό, από μία διαφορετική οπτική γωνία, το θέμα **Βάση**. Θα θεωρήσουμε ότι μία μη αναγνωρίσιμη εικόνα, δηλαδή αφηρημένη - ανεικονική, έχει παραχθεί με έναν από τους γνωστούς μας δύο τρόπους: εικαστικά ή μηχανικά. Εικαστικά, για αρχή, θα μπορούσε να είναι μία σύνθεση μη συγκεκριμένων σχημάτων, χρωματικών και τονικών φορμών, αξόνων, γραμμών και σημείων, ενώ μηχανικά, στη συνέχεια, θα μπορούσε να είναι μία αφαιρετική εικόνα, πραγματικών όμως ειδώλων, μικρής ή μεγάλης διάστασης. Ένα αφαιρετικό πλάνο της περιβάλλουσας οπτικής πραγματικότητας. Ο όρος "**αφαίρεση**" στη συγκεκριμένη περίπτωση, εκλαμβάνεται με την έννοια της αφαίρεσης της ταυτότητας από τα εικονιζόμενα. Αποτέλεσμα μίας τέτοιας αντιμετώπισης είναι μία εικόνα της οποίας τα συνθετικά εικαστικά στοιχεία (φόρμες διαφόρων τόνων χρωμάτων και σχημάτων, διαφόρων μεγεθών και τόνων όγκοι, πάσης φύσεως ματιέρες, κ.λπ.) καθόλου δεν απασχολούν τον καλλιτέχνη και κατά προέκταση το

θεατή ή μελετητή για την προέλευσή τους, τη χρήση τους, την ολοκληρωμένη μορφή τους και γενικότερα για την ταυτότητά τους, αλλά απλά "δανείζουν" την εικαστική τους παρουσία για να χρησιμοποιηθούν σαν "ψηφίδες" στο "ψηφιδωτό" που αφαιρετικά συνθέτει ο εικονοποιός.

Για την, μικρής διάστασης, αφαιρετική σύνθεση, ας φανταστούμε μία φόρμα σχηματιζόμενη απο ένα τμήμα λευκού τοίχου, μία φόρμα από γκρι πέτρα που επενδύει τον τοίχο αυτό από ένα σημείο και κάτω, μία φόρμα από ένα τμήμα μπλε πόρτας και μία φόρμα από την άκρη ενός κίτρινου απλωμένου υφάσματος. Στην, μεγάλης διάστασης, επίσης αφαιρετική σύνθεση, ας φανταστούμε μεγάλες φόρμες, όγκους και άξονες, για παράδειγμα, κάποιο τμήμα κρυστάλλινης επιφάνειας πολυόροφου κτιρίου στο ένα άκρο του κάδρου, τμήμα μεγάλης επίπεδης μεταλλικής επιφάνειας προοριζόμενης για επικόλληση γιγαντοαφισσών στο άλλο άκρο, το πίσω πλαϊνό μέρος της καρότσας ενός γαλαζοπράσινου φορτηγού στο κέντρο και το εναπομένον τμήμα μεταξύ των τριών χρωματονικών αυτών φορμών, κατειλημμένο από το βαθύ μπλε του ουρανού.

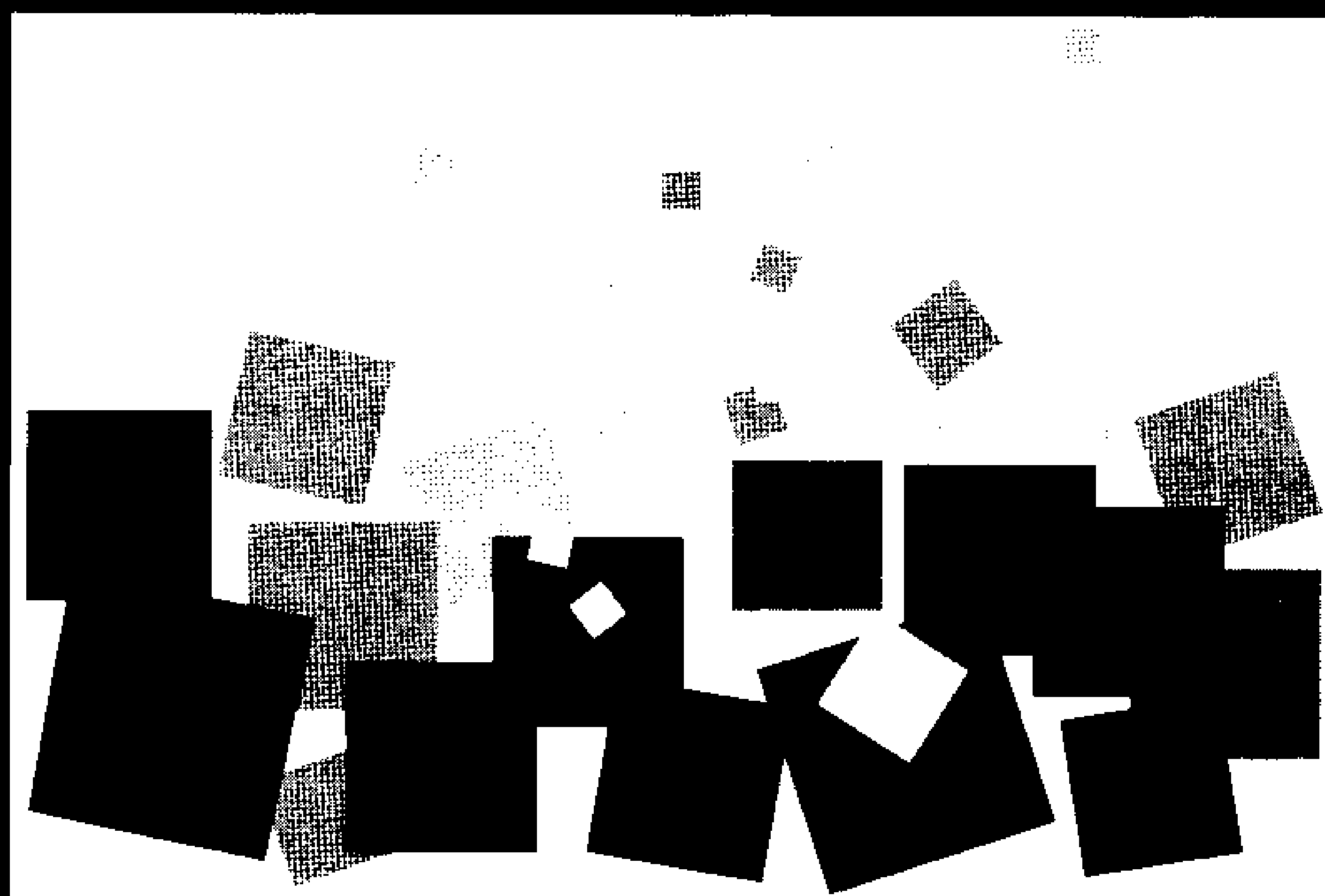
Σ' αυτές τις περιπτώσεις των μη αναγνωρίσιμων, αφηρημένων και ανεικονικών συνθέσεων, δεν υπάρχει ο "υποβολέας" της λογικής ερμηνείας και αποδοχής, ο οποίος θα υποδείξει (ψιθυρίζοντας έστω κάποιες φορές) την σωστή τοποθέτηση της σύνθε-

σης, διαχωρίζοντας με σαφήνεια το άνω από το κάτω μέρος. Από την στιγμή λοιπόν, που μία σύνθεση δεν προορίζεται για ... ανεμόμυλος ώστε να περιστρέφεται γύρω από το κέντρο της, αλλά ολοκληρώνεται σαν μία εικαστική οντότητα συγκεκριμένης σχέσης με τον εαυτό της και τον περιβάλλοντα χώρο, κάτι άλλο, πέρα από την λογική των αναγνωρίσιμων υπαρκτών ειδώλων υπάρχει, για να υποδείξει την μία και αδιαμφισβήτητη θέση. Αν λοιπόν, στις αναγνωρίσιμες εικόνες μιλήσαμε για τη λογική βάση, επειδή ακριβώς το βουνό και η κοιλάδα είναι κάτω, ενώ ο ουρανός επάνω, στην μη αναγνωρίσιμη σύνθεση θα μιλήσουμε για εικαστική βάση υιοθετώντας φρασεολογία και επιχειρηματολογία σαν αυτή που ακολουθεί: η φόρμα α είναι τριγωνική και η εκλαμβανόμενη ως βάση του τριγώνου πλευρά, θα τοποθετηθεί κάτω ενώ η κορυφή επάνω, η χρωματική φόρμα β θα κρατηθεί χαμηλά λόγω του χρωματικού της βάρους, η τονική φόρμα γ θα κρατηθεί επίσης χαμηλά στο πλαίσιο της σύνθεσης λόγω του τονικού της βάρους, κ.λπ.

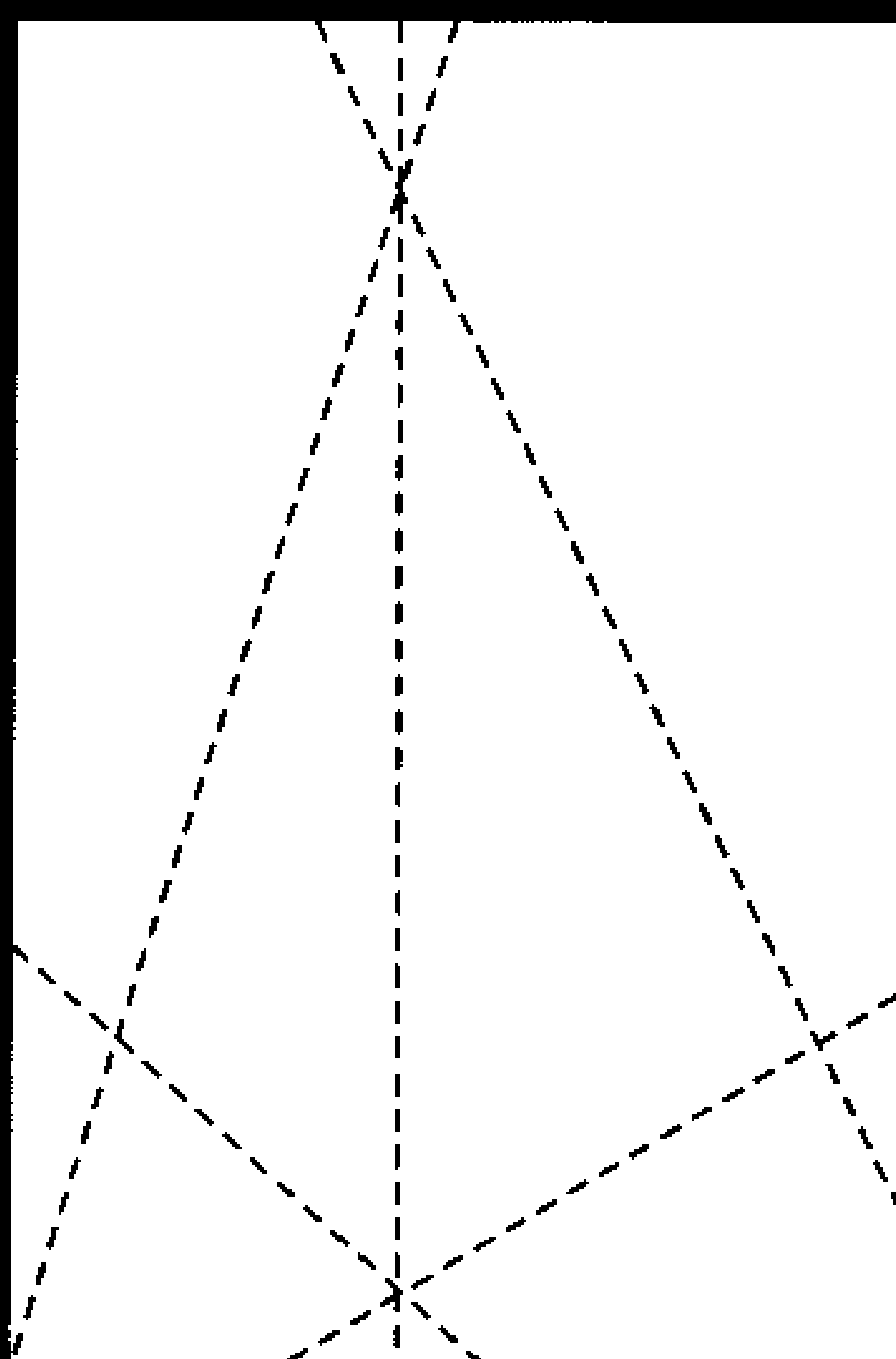
Εδώ όμως, θα ήταν εύκολο να οδηγηθούμε στο λανθασμένο συμπέρασμα ότι δηλαδή η εικαστική αιτιολόγηση - τεκμηρίωση της βάσης, αφορά μόνο στις αφηρημένες - ανεικονικές εικόνες. Το γεγονός ότι σ' ένα κάθετο κάδρο που απεικονίζει έναν άνθρωπο που βαδίζει, τα πόδια του καταλαμβάνουν το κάτω μέρος της σύνθεσης, αυτό δεν σημαίνει ότι η σύνθεση, εκ προοιμίου, απέκτησε γερή βάση.



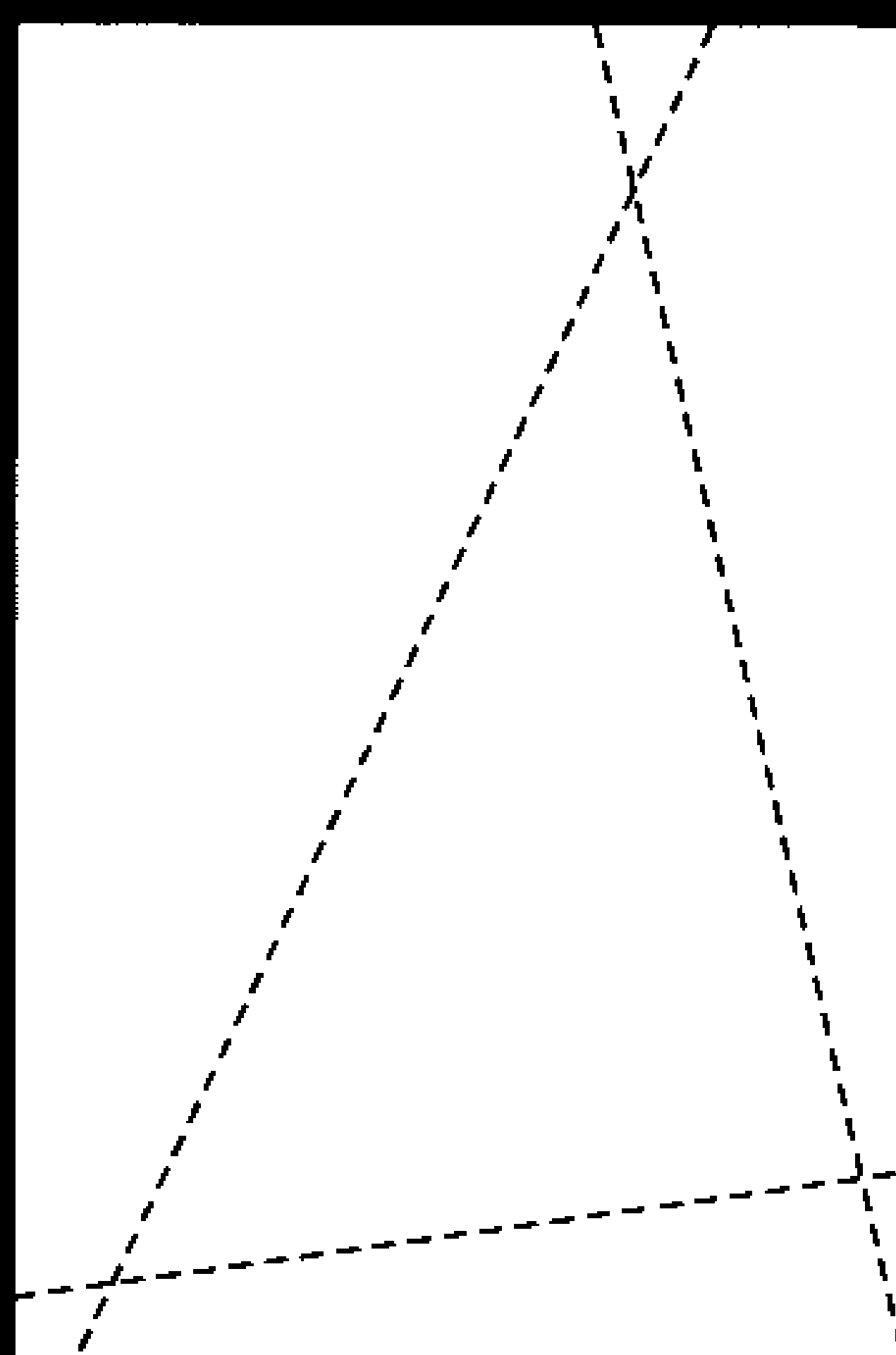
Είναι εμφανής πλέον ο διαχωρισμός μεταξύ της λογικής και εικαστικής στήριξης της σύνθεσης. Ενώ έως τώρα κάναμε σαφή την διαφοροποίηση μεταξύ της, άμεσα αναγνωρίσιμης - παραστατικής σύνθεσης και της μη αναγνωρίσιμης - ανεικονικής, σε αυτό το σημείο ο διαχωρισμός αυτός εκλείπει για να αντιμετωπισθούν και οι δύο με τον ίδιο εικαστικό τρόπο: την αφαίρεση. Έχουν δοθεί αρκετές ερμηνείες, ανάλογα με την περίπτωση, στον όρο αφαίρεση. Εδώ, είναι αναγκαίο να επαναληφθεί, ότι λέγοντας αφαίρεση, εκτός από την, εικαστικά, αφαιρετική αντιμετώπιση των προς σχεδίαση (αναπαράσταση - ερμηνεία) θεμάτων, εννοούμε πως απελευθερώνουμε και τις ρεαλιστικές εικόνες από την ταυτότητα των εικονιζόμενων ειδώλων, για να αντιμετωπισθούν τα είδωλα αυτά σαν εικαστικά δομικά υλικά (σχήμα - φόρμα, άξονας - γραμμή, όγκος, ύλη, σημείο) και σαν υλικά πλέον, να κατανεμηθούν στον προκαθορισμένο χώρο της σύνθεσης, με κριτήριο την οικοδόμηση της εικόνας, σύμφωνα με τις εικαστικές επιλογές του εικονοποιού και όχι σύμφωνα με τις επιταγές των κανόνων της φυσικής ή τις ανάγκες αφήγησης. Αυτές θα μπορούσαν να ληφθούν υπ' όψιν δευτερεύοντος. Έτσι, έχοντας ο εικονοποιός σαν δεδομένο το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα δημιουργήσει, θα κατανείμει εντός αυτού τα υλικά που διαθέτει με τον τρόπο εκείνο που θα εξυπηρετεί τον, εκ των προτέρων, γνωστό εικαστικό στόχο ή τον, κατά την εκπόνηση του έργου, αναζητούμενο.



Σχ. 16Α Συσώρευση των "βαρύτερων" φορμών προς τη βάση.



Σχ.16Β  
Πυραμιδικής  
μορφής  
δομή σύνθεσης,  
γιά προοπτική  
απεικόνιση.



Σχ.16Γ  
Τριγωνικής  
μορφής  
δομή σύνθεσης,  
γιά επίπεδη  
απεικόνιση.

Για το θέμα της βάσης της σύνθεσης, οι παρατηρήσεις και οι μελέτες, της ανά τους αιώνες, εικαστικής δημιουργίας, οδήγησαν σε δύο γενικά συμπεράσματα που θα μπορούσαν να ονομαστούν "γενικοί κανόνες στήριξης της σύνθεσης". Το πρώτο είναι ότι οι "βαριές" λόγω χρώματος, τόνου, μεγέθους φόρμες, καταλαμβάνουν τις κατώτερες περιοχές του πλαισίου, ενώ αντίθετα στις επάνω κινούνται οι "ελαφρύτερες". (σχ. 16α)

Το δεύτερο συμπέρασμα είναι η υιοθέτηση, εκ μέρους των δημιουργών, της πυραμοειδούς ή τριγωνικής δομής στην σύνθεση. (σχ. 16β, 16γ)

Οι πλευρές της τριγωνικής ή πυραμοειδούς αυτής δομής, κατευθύνουν τους περιφερειακούς άξονες της σύνθεσης (όταν ο κεντρικός άξονάς της είναι και ο κυρίαρχος κάθετος άξονας του τριγωνικού σχήματος) ενώ η βάση καταλαμβάνει το κάτω μέρος του κάδρου, καθοδηγώντας έτσι σε μία ανάπτυξη τριγωνική, υποχρεώνοντας σε συγκέντρωση των, μεγαλύτερου μεγέθους, αριθμού ή δύναμης, φορμών στο κάτω μέρος με πορεία μείωσης προς τα άνω. Η εξάσκηση πάνω σ' αυτούς τους κλασσικούς κανόνες και επομένως η γνώση μέσω της εφαρμογής τους, βοηθά στην πορεία εξασφάλισης μίας καλής βάσης για τη σύνθεση όταν αυτό είναι επιθυμητό, επειδή ακριβώς, επιλογή του καλλιτέχνη, στην δεδομένη στιγμή, θα είναι η δημιουργία μίας σύνθεσης με **σαφή, άμεσα αναγνωρίσιμη και δυνατή** βάση.

Αυτό βέβαια, δεν αποκλείει το γεγονός ότι επίσης, πιθανή μπορεί να είναι η επιθυμία για δημιουργία μίας σύνθεσης όπου θα αντιστρέφονται τα τρία αυτά χαρακτηριστικά, με βάση δηλαδή, **ασαφή, μη αναγνωρίσιμη και αδύνατη**. Εδώ όμως, δεν θα πρέπει να αγνοηθεί η ανάγκη αποστασιοποίησης των δύο πρώτων χαρακτηριστικών από το τρίτο. Τα "σαφής - ασαφής, αναγνωρίσιμη ή μη" από το χαρακτηριστικό "δυνατή - αδύνατη βάση".

Για την ποσότητα και την ποιότητα της βάσης, (για το δυνατή - αδύνατη, δηλαδή) μπορεί να υπάρξει μεγάλη διαφοροποίηση μεταξύ μίας σύνθεσης και μίας άλλης, ακόμη και μεταξύ των έργων του ίδιου του δημιουργού που επιλέγει άλλοτε στιβαρές και ακλόνητες βάσεις και άλλοτε αδύναμες και εύθραυστες, όμως πάντα βάσεις σαφείς. Για τα άλλα δυο χαρακτηριστικά (αναγνωρίσιμη - σαφή) θα προτιμούσα να ήμουν κατηγορηματικός, λέγοντας ότι, όχι, δεν τίθεται θέμα επιλογής μεταξύ σαφήνειας και ασάφειας, μεταξύ αναγνώρισης ή μη, δεδομένου ότι κανέναν δημιουργό δεν θα τον ικανοποιούσε η εικόνα της περιστροφής του έργου του στα χέρια του θεατή που αναζητά εναγωνίως την υπογραφή του, για να καταλάβει από την αναγνωσιμότητα των γραμμάτων το άνω και κάτω μέρος της σύνθεσης.

Επίσης απογοητευτική για οποιονδήποτε καλλιτέχνη, θα ήταν η θέαση ενός έργου του το οποίο έχει εκδοθεί σε έντυπο ή έχει τοποθετηθεί στο χώρο ανά-

ποδα. Καταλήγοντας λοιπόν, θα λέγαμε ότι η εφαρμογή αυτών των δύο γενικών κανόνων της πυραμιδικής - τριγωνικής δομής της σύνθεσης και αυτή της διευθέτησης βαρέων και ελαφρών δομικών εικαστικών υλικών, αποφέρει, έστω και σε πειραματικό επίπεδο ασκήσεων, ένα προϊόν γνώσης που θα είναι απαραίτητο μελλοντικά για μία, προσωπικού κώδικα, χρήση των αρχών αυτών. Έτσι θα μπορέσει ο εικονοποιός να κινηθεί με ασφάλεια, στην προσπάθειά του για ισορρόπηση, στο τεντωμένο σχοινί της δημιουργίας εικόνας, διανύοντας μία διαδρομή η οποία, (για το θέμα της βάσης), ξεκινώντας από την αναγνωρίσιμη, στιβαρή και καταλήγοντας στην επίσης αναγνωρίσιμη, αλλά εύθραυστη και ευάλωτη, του προσφέρει εκείνη την ελευθερία για την αντιστροφή της πυραμίδας - τριγώνου.

Αντιστροφή, όπου, η αιχμή της κορυφής αυτής της πυραμίδας-τριγώνου πλέον, θα ακροβατεί στη νέα βάση παράγοντας την, προφανώς, επιθυμητή ένταση και όπου η αιώρηση των βαρέων δομικών εικαστικών υλικών, θα γίνεται η επιδιωκόμενη πιθανόν απειλή, για τα ελαφρά υλικά της νέας βάσης.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

### *Ισορροπία*

---

Όταν ο εικονοποιός, δώσει λύση στο πρόβλημα της δημιουργίας βάσης στη σύνθεσή του, αυτό δεν σημαίνει ότι η ύπαρξη βάσης σε μία σύνθεση, εξασφαλίζει και την ισορροπημένη στήριξή της. Ενώ δηλαδή, σε μία σύνθεση, παραστατικής ή μη παραστατικής απεικόνισης, μπορεί να μην υφίστασται πλέον, το εικαστικό δίλημμα για το ποιό είναι το άνω και ποιό το κάτω μέρος, θα μπορούσε κάλλιστα να εμφανιστεί ένα νέο ερωτηματικό που θα αφορά στην κατανομή των εικαστικών υλικών της σύνθεσης αυτής και που θα έχει άμεση σχέση με την ισορροπία της.

Για να γίνει αμεσότερα κατανοητό το περιεχόμενο αυτού του κεφαλαίου, ας καταφύγουμε σε ένα πολύ απλό, μεταφορικό παράδειγμα. Ας υποθέσουμε, ότι ένα έργο που έχει επιλεγθεί από εμάς, για το σκοπό του εικαστικού εμπλουτισμού του χώρου εργασίας ή διαμονής, έχει δοθεί σε κορνιζοποιό ο οποίος όμως, από λάθος, τοποθετεί ελαφρώς έκκεντρα το σημείο ανάρτησης στο πίσω άνω μέρος της κορνίζας. Έτσι,

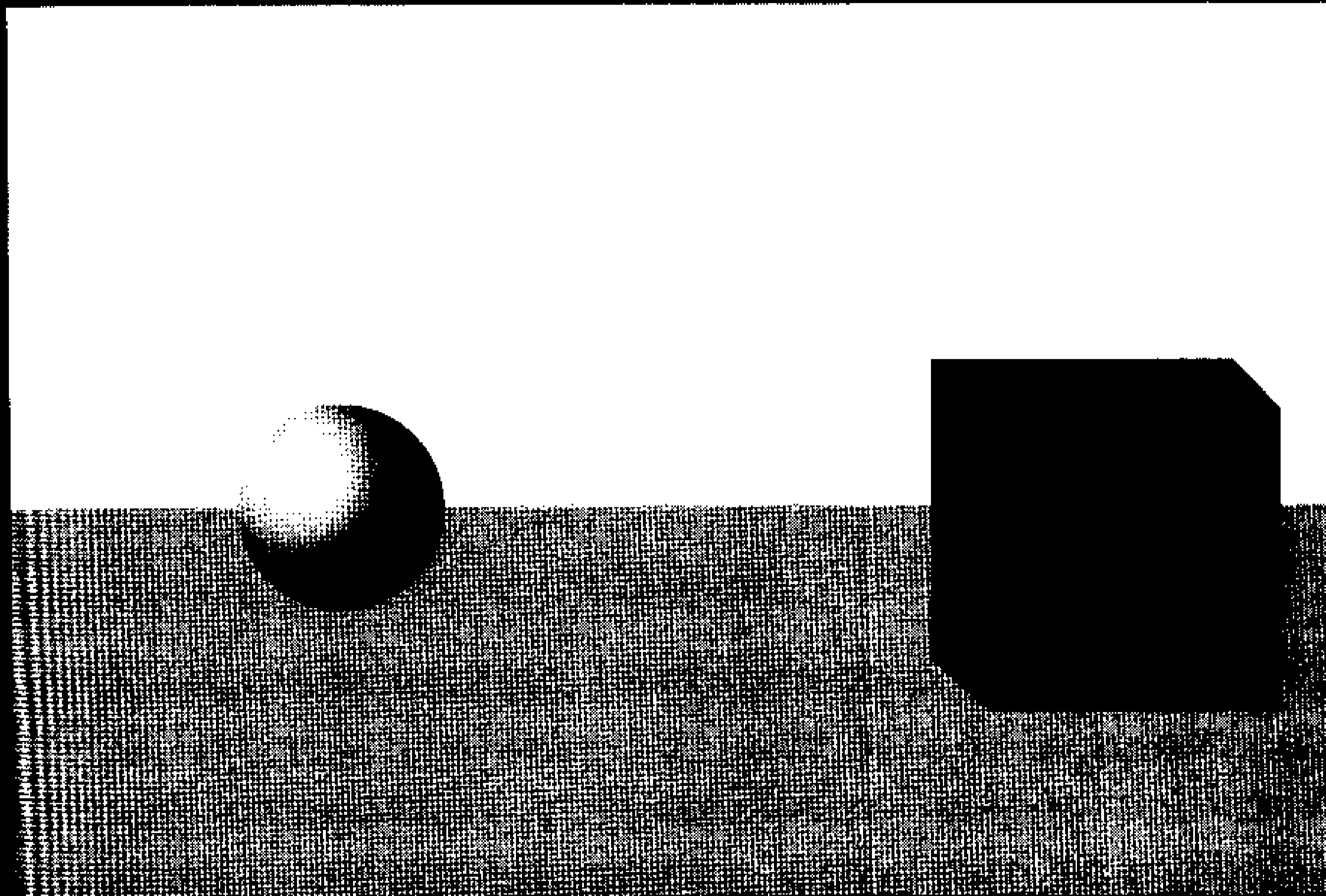
όταν αυτό αναρτάται στον τοίχο, παρόλες τις προσπάθειές μας να το ισορροπήσουμε και να το σταθεροποιήσουμε σε έναν άξονα παράλληλο με το έδαφος, αυτό επανέρχεται σε κεκλιμένη θέση ανατρέποντας έτσι, την παραλληλότητα οριζόντιου άξονα κάδρου - άξονα δαπέδου, γεγονός που οφείλεται στο έκκεντρο, στην ανισομερή δηλαδή κατανομή του βάρους δεξιά και αριστερά από το σημείο στήριξης του κάδρου.

Αυτή είναι η φυσική έννοια του όρου της μη ισορροπίας, όταν δηλαδή μία κατασκευή μας δεν ισορροπεί στην θέση που εμείς θα είχαμε επιλέξει, αλλά κλίνει προς την μία ή την άλλη πλευρά. Εύλογο λοιπόν είναι, ότι η διόρθωση ενός τέτοιου σφάλματος περιορίζεται στην απλή μετατόπιση του σημείου ανάρτησης.

Τι γίνεται όμως όταν η ανισορροπία δεν απορρέει από μία λάθος συναρμολόγηση των κατασκευαστικών υλικών, αλλά είναι προϊόν μίας λάθους "συναρμολόγησης" των εικαστικών υλικών;

Τι γίνεται όταν το έργο, παρότι διατηρεί άψογη την γεωμετρική παραλληλότητα των αξόνων κάδρου - δαπέδου, αναδύει μια αίσθηση μη ισορροπίας γέροντας *συνθετικά* προς την μία ή την άλλη πλευρά, εξαιτίας της ανισομερούς κατανομής των εικαστικών της υλικών; (σχ. 17)

Υπάρχει λοιπόν μία άλλη ισορροπία - μη ισορροπία η οποία δεν υπόκειται στους φυσικούς κανόνες, αλλά σε αυτούς της εικαστικής αισθητικής. Η *συνθετική ισορροπία*.



Σχ.17  
Ανισομερής κατανομή δυνάμεων και βαρών:  
Έντονη η τάση στρέψης του πλαισίου  
προς τα δεξιά



Αναφερθήκαμε πιο πάνω στα εικαστικά υλικά. Ας υπενθυμιστούν, ώστε, σαν πιο πρόσφατα, να καταστήσουν αποτελεσματικότερη και πιο κατανοητή την περιγραφή των παραδειγμάτων που θα ακολουθήσουν.

Σαν βασικά, λοιπόν, εικαστικά υλικά στο χώρο της εικονοποίησης έχουμε τη φόρμα - σχήμα, τον όγκο, την ύλη, τον άξονα - γραμμή και το σημείο. Θα περιγραφούν κάποια παραδείγματα που θα αναφέρονται, σε πρώτη φάση, στη μη ισορροπία οριζόντιας διάταξης για να ακολουθήσουν αυτά της κάθετης. Αρχίζουμε με τη **φόρμα**.

Ας φανταστούμε μία σύνθεση η οποία περιορίζεται στην απεικόνιση αλεπάλληλων λευκών οικοδομικών επιφανειών (π.χ. ακάλυπτοι χώροι πολυκατοικιών) οι οποίες επιφάνειες, εκτός από το σχήμα και το μέγεθος, διαφοροποιούνται μεταξύ τους και από τον εφαιπτόμενο φωτισμό, ο οποίος προκαλώντας φωτοσκιάσεις, δημιουργεί, τονικών διαφορών, φόρμες. Υπενθυμίζεται ότι το συγκεκριμένο κάδρο περιορίζεται μόνο σε αυτά που περιγράφονται, μην επιτρέποντας την είσοδο ετερόκλητων στοιχείων. Μία περιοχή του οριζόντιου αυτού κάδρου καταλαμβάνεται από μία κάθετη παραλληλόγραμμη φόρμα, έντονης χρωματικής παρουσίας, για παράδειγμα ένα μεγάλο πορτοκαλί απλωμένο ύφασμα.

Ας υποθέσουμε ότι η χρωματική αυτή φόρμα καλύπτει το 1/5 περίπου της επιφάνειας της σύνθε-

σης και βρίσκεται στο δεξιό μέρος αυτής. Το πρώτο σχόλιο που πιθανότατα, θα ακούγαμε από κάποιον, που θα του εζητείτο να σχολιάσει τη σύνθεση αυτή, θα ήταν: "αντίθεση" (έννοια που θα μας απασχολήσει σε μεταγενέστερο κεφάλαιο). Όντως, σε ένα, αποκλειστικά μη χρωματικό, φόντο, το οποίο διαφοροποιεί τις φόρμες του με απαλές εναλλαγές τόνων, επεμβαίνει δυναμικά μία έντονη χρωματική φόρμα η οποία, βασιζόμενη σε αυτή την έντονη διαφορά - αντίθεση, προκαλεί από "ένταση" έως "αναστάτωση" και ενώ η ένταση μπορεί να είναι επιθυμητή και να επιδιώκεται μέσω της αντίθεσης, η συνθετική αναστάτωση, μάλλον, δεν είναι. Όπως, καθόλου επιθυμητά δεν θα είναι και τα συνεπακόλουθα αυτής που θα οδηγούν σε μία αποδυνάμωση της παραλληλότητας κάδρου - δαπέδου, με αποτέλεσμα το κάδρο να γέρνει συνθετικά προς το μέρος της έντονης αυτής χρωματικής παρουσίας.

Μπορούμε να πούμε λοιπόν, ότι η εικαστική κλίση που παίρνει η σύνθεση προς τα δεξιά οφείλεται στη μοναχικότητα της χρωματικής αυτής φόρμας, η οποία μη βρίσκοντας ανταπόκριση σε άλλη, δείχνει να συμπαρασύρει την όλη δομή της σύνθεσης προς το μέρος της. Ποιά θα μπορούσε να ήταν, κάποια αποτελεσματική αντιμετώπιση μίας τέτοιας ανεπιθύμητης μη ισορροπίας; Ίσως, μία μικρή μετατόπιση του πλαισίου της σύνθεσης, μετατόπιση που θα επέτρεπε την είσοδο μίας τριγωνικής, έντονου μπλε χρώματος, φόρμας (τμήμα ουρανού) στο επάνω αρι-

στερό μέρος. Βέβαια, σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στη σχέση σχημάτων, χρωμάτων και μεγεθών αν επιθυμία είναι, να διατηρηθεί ένας συγκεκριμένος πρωταγωνιστικός χαρακτήρας σε κάποια περιοχή της σύνθεσης. Η μπλε δηλαδή, αυτή σφήνα του ουρανού θα πρέπει να είναι τέτοιου μεγέθους που να μην της επιτρέπει τη διεκδίκηση του πρώτου ρόλου, που αυτό θα συνεπάγετο ανατροπή ισορροπιών και θα οδηγούσε σε ανακατανομή των δυνάμεων.

Ακολουθεί το παράδειγμα, που αφορά στο εικαστικό υλικό **όγκος** και παράλληλα σε αυτό της **ύλης - ματιέρας**. Η υποθετική μας εικόνα θα είναι μία θαλασσογραφία σε οριζόντιο, πάντα, κάδρο. Στη σύνθεση αυτή, τα κύρια στοιχεία που απεικονίζονται είναι δύο μεγάλες μπλε επιφάνειες - φόρμες (θάλασσα, ουρανός) διαφορετικού τόνου, οι οποίες διαχωρίζονται από την ευθεία γραμμή του ορίζοντα και μία άλλη τριγωνική, καφέ - γκρι απόχρωσης, βραχύδους υψής σε οριζόντια ανάπτυξη (η απόληξη ίσως, ενός ακρωτηρίου) η οποία βρίσκεται στο αριστερό μέρος της εικόνας.

Από τις δύο μπλέ επιφάνειες, τον ουρανό και τη θάλασσα, το μεγαλύτερο μέρος καταλαμβάνει η θάλασσα η οποία παράλληλα έχει και το σκουρότερο τόνο του μπλε, ενώ το μεγάλο κομμάτι του βράχου, που διεισδύει από το αριστερό μέρος της εικόνας, καταλαμβάνει περίπου το 1/4 της επιφάνειας

του συνόλου της σύνθεσης. Η θέση του ήλιου (εκτός σύνθεσης) είναι τέτοια που δημιουργώντας σαφή διαχωρισμό μεταξύ των φωτεινών και σκιερών τμημάτων στην επιφάνεια του βράχου, αναδεικνύει, έντονα, τον όγκο του και τη μορφολογία της επιφάνειάς του. Έτσι, τα βασικά συνθετικά υλικά που μας προκύπτουν στη σύνθεση αυτή, είναι δύο επίπεδες μπλέ φόρμες, διαφορετικής τονικότητας, που καταλαμβάνουν τα 3/4 της σύνθεσης και ένας καφέ - γκρι όγκος, ο βράχος, ο οποίος αναπτυσσόμενος στο αριστερό άκρο αυτής καταλαμβάνει το υπόλοιπο τμήμα της.

Με αυτόν τον τρόπο, λόγω εικαστικού και όχι φυσικού βάρους, έχουμε μία έντονη διάθεση στρέψης της σύνθεσης προς τα αριστερά: σε μία επίπεδη χρωματική επιφάνεια αποτελούμενη από επίπεδες φόρμες, τονικά διαφοροποιούμενες, παρεμβαίνει δυναμικά ένας, μεγάλου εικαστικού βάρους, όγκος (μεγάλου, λόγω χρώματος τόνου και υφής) ο οποίος μπορεί μεν, να γεννά την επιθυμητή αντίθεση, την γεννά όμως, ίσως κραυγαλέα, παρασύροντας προς το δικό του μέρος την σύνθεση εξ' αιτίας της έντονης και μοναχικής του παρουσίας. Έτσι, θα μπορούσε να πει κανείς, ότι εμφανίζεται η ανάγκη "αντίμετρων" στην απέναντι, πιθανόν, "όχθη" της σύνθεσης, ώστε να συγκρατήσουν αυτή σε μία επιθυμητή ισορροπία - παραλληλότητα.

Τέτοια πιθανά αντίμετρα θα μπορούσαν να είναι, η παρουσία μίας ακόμη, σκουρότερης τονικά, μπλέ φόρμας στο δεξί της θάλασσας, θα μπορούσε να είναι η εμφάνιση κάποιου πλεούμενου (όπου, σε αυτό το σημείο, θα εμφανιζόταν η ανάγκη **ιεραρχικής** κατανομής ρόλων), θα μπορούσε τέλος, να είναι ο σχηματισμός λευκών νεφών στο δεξί μέρος του ουρανού, τών οποίων ο όγκος (συνεπικουρόντος του κατάλληλου φωτισμού) θα προσέφερε τον αντίλογο στο μονόλογο του όγκου των βράχων. Θα παραμείνουμε στο ίδιο παράδειγμα, για να γίνει αναφορά στην σημασία της απόδοσης και αξιοποίησης της ύλης - ματιέρας. Ενώ λοιπόν, ο απογευματινός ήλιος ανεδείκνυε τον όγκο, σχεδόν τρισδιάστατα, αυτού του βράχου, θα μεταβάλλουμε χρόνο (π.χ. μεσημέρι) και οπτική γωνία, έτσι ώστε ο βράχος να καταστεί μία δισδιάστατη φόρμα της οποίας φόρμας όμως, η ανώμαλη επιφάνεια να αναδεικνύεται ελαφρώς από τον κατάλληλο εφραπτόμενο φωτισμό. Αυτά συμβαίνουν σε μία ημέρα πλήρους άπνοιας όπου η επιφάνεια της θάλασσας αναδεικνύεται εντελώς επίπεδη, σχεδόν γυάλινη, κάτω από έναν πεντακάθαρο και άτονο ουρανό. Έτσι, η εικαστική παρουσία του εντονότατα φωτοσκιασμένου βράχου, της ανάγλυφης βράχινης αυτής επιφάνειας, στο αριστερό πάντα της σύνθεσης, γίνεται κυρίαρχη, κραυγαλέα ίσως, κινούμενη πιθανόν, στο χώρο της ανομοιογένειας, απορροφώντας και παρασύροντας την σύνθεση προς το μέρος της.

Εδώ, θα χρειαστεί ο αντίλογος που θα μπορούσε, φανταστείτε, να έρθει έτσι απλά, με το φύσημα του ανέμου, τη ριπή που θα "αγρίευε" κάποια περιοχή της θάλασσας (ιδανικώς δεξιά) την οποία αγριάδα θα ανεδείκνυε η φωτοσκίαση μέσω του κατάλληλου φωτισμού.

Εδώ, δίνεται η ευκαιρία να αναφερθεί ότι θα πρέπει να αποφευχθεί η υιοθέτηση της αντίληψης που υποστηρίζει ότι η μονομέρεια ενός εικαστικού υλικού σε μία σύνθεση, μονομέρεια που οδηγεί σε μη ισορροπία, αντιμετωπίζεται αποκλειστικά με την εμφάνιση αντιλόγου από το ίδιο εικαστικό υλικό, δηλαδή ο όγκος από όγκο, η φόρμα από φόρμα κ.ο.κ. Θα έχουμε την ευκαιρία να επανέλθουμε στο σημείο αυτό, αργότερα. Οι **άξονες - δυναμικές γραμμές**, θα είναι το εικαστικό υλικό του τελευταίου, οριζόντιας διάταξης, παραδείγματος. Η θεματογραφία αυτού του παραδείγματος θα μας μεταφέρει σε μεγάλο σιδηροδρομικό σταθμό, κόμβο, του οποίου σταθμού η από ψηλό σημείο, οπτική γωνία μας επιτρέπει να δούμε τις αλεπάλληλες παράλληλες σιδηροδρομικές γραμμές με ή χωρίς βαγόνια επάνω τους.

Το κάδρο μέσα στο οποίο κινείται η οπτική μας, είναι και αυτό παραλληλόγραμμο, οριζόντιου άξονα, παράλληλου με τις σιδηροδρομικές γραμμές, τις οποίες γραμμές διαδέχεται μία λωρίδα εδάφους και έπειτα από την γραμμή του ορίζοντα, μία παραλληλόγραμμη φόρμα ουρανού. Έτσι, έως το σημείο

αυτό, έχουμε κάποια, μονότονη μάλλον, σύνθεση αλληπάληλλων γραμμών και αξόνων, στην οποία σύνθεση, ελάχιστη διαφοροποίηση προσφέρουν μόνο οι πολύ μικρές εναλλαγές κατεύθυνσης των γραμμών και οι διαδοχές, ελεύθερων και κατειλημμένων, από σιδηροδρομικούς συρμούς, γραμμών.

Σε αυτήν την, κατά τα φαινόμενα, μονότονη και στατική εικόνα, ο εικονοποιός επιθυμεί να δώσει ένταση μέσω της αντίθεσης. Έτσι, μετακινεί το κάδρο του προς τα δεξιά με σκοπό να εισάγει στην εικόνα του έναν μεγάλο πυλώνα διανομής ηλεκτρικού ρεύματος, χιαστής δομής αξόνων. Με τον τρόπο αυτό, οι δυναμικοί, κάθετης διάταξης, χιαστοί αυτοί άξονες, διεισδύουν στη σύνθεση καταλαμβάνοντας όλο σχεδόν το δεξιό μέρος της, εκμηδενίζοντας κάθε πιθανότητα μονοτονίας με αυτήν την εισαγωγή αντίθεσης, υπό μορφή σύγκρουσης, στην εικόνα. Και εδώ όμως, η διείσδυση αυτή, θα μπορούσε να έχει χαρακτηριστήρα μονόλογου και επομένως, να αναζητά επίμονα το αντίμετρό της, το οποίο πιθανόν να ανευρίσκετο, στη διαγώνιο που προσφέρει στα αριστερά του κάδρου (με μία ελαφρά απομάκρυνση από το θέμα) το μεγάλο τσιμεντένιο υπόστεγο του σημείου επιβίβασης - αποβίβασης.

Η αναζήτηση ισορροπίας, όμως, σε μία σύνθεση, δεν περιορίζεται μόνον στην ανάγκη για οριζόντια εξισορρόπησή της και διατήρηση της παραλληλότητάς της με το έδαφος, αλλά επεκτείνεται και σε συν-

θέσεις κάθετης δομής όπου τα εικαστικά υλικά των κάτω περιοχών, αναζητούν μία ανταπόκριση σε αυτά των επάνω και το αντίθετο.

Το τελευταίο παράδειγμα αυτού του κεφαλαίου, είναι ένα θέμα φύσης απεικονιζόμενο σε όρθιο ορθογώνιο παραλληλόγραμμο. Το κάτω μέρος του κάδρου καταλαμβάνει τμήμα φυτείας ανεπτυγμένων σπαρτών, λίγο πριν το θέρος, χρώματος κίτρινου. Το ενδιάμεσο μικρό τμήμα, καταλαμβάνει μία, απαλού βιολετί χρώματος, απομακρυσμένη οροσειρά και το υπόλοιπο και μεγαλύτερο, ο ουρανός. Η ημέρα, παρ'ότι καλοκαίρι, είναι απρόσμενα βροχερή και έτσι ο ουρανός είναι συννεφιασμένος, κινούμενος σε σκούρες γκρι αποχρώσεις περιορισμένων τονικών διαβαθμίσεων κρατώντας κατά συνέπεια σε υποτονική χρωματική κλίμακα το όλο θέμα. Είναι προχωρημένο απόγευμα και επομένως ο ήλιος θα πρέπει να είναι αρκετά χαμηλά στον ορίζοντα, πίσω από τον παρατηρητή - εικονοποιό, όταν ξαφνα, ένα άνοιγμα των νεφών προς τη μεριά του ήλιου επιτρέπει σε κάποιες ακτίνες του, να φωτίσουν, με τρόπο μυθικό και σπάνιο, το θέμα οδηγώντας το σχεδόν σ' έναν κορεσμό τόνων και αποχρώσεων.

Οι προγενέστερα περιορισμένοι τόνοι, του βαριά συννεφιασμένου ουρανού, πολλαπλασιάζονται στη στιγμή και διαχωρίζονται έντονα· η μωβ λωρίδα της οροσειράς αποκτά σχεδόν ιριδισμούς και τα κίτρινα σπαρτά (τα λίγο πριν το θέρος) γίνονται φως, φως



χρυσό, εκτυφλωτικό! Ενώ στην προηγούμενη φωτιστική κατάσταση τα ποσοστά των εικαστικών αυτών στοιχείων είχαν κατανεμηθεί, τώρα όλα ανατρέπονται καθιστώντας επιτακτική την ανακατανομή του συνθετικού χώρου. Ο γκρι ουρανό εγκαταλείπει την ουδετερότητα του και, βαραίνοντας δυσβάσταχτα, τείνει να συνθλίψει τα κάτωθέν του. Η άνευ ιδιαίτερης σημασίας και εικαστικής παρουσίας, σχεδόν απαρατήρητη οροσειρά, αποκτά τώρα σημαντικό λόγο ενώ η ήπια χρωματική φόρμα των σπαρτών γίνεται πηγή φωτός.

Έτσι, οι παράμετροι της αναζήτησης ποσοστών από τον εικονοποιό αλλάζουν, βάζοντας πλέον σαν στόχο να μην αφήσει το μολυβί του ουρανού να συνθλίψει την σύνθεση, να μην αφήσει το εκτυφλωτικό των σπαρτών να τυφλώσει περισσότερο, υποβιβάζοντας τα υπολοιπα και να φροντίσει παράλληλα στην εξασφάλιση "αναπνοής" για την ανάδειξη της σημαντικής χρωματικής παρουσίας, της έως εκείνη τη στιγμή παραβλεπόμενης οροσειράς. Θα τον δούμε, λοιπόν, να μετακινεί σε κάθετο άξονα το κάδρο του, αυξομειώνοντας τα ποσοστά, ενώ παράλληλα θα πλησιάζει ή θα απομακρύνεται από το θέμα σε μία προσπάθεια για την νέα κατανομή των εικαστικών υλικών σύμφωνα με τα νέα φωτιστικά και επομένως νέα τονικά και χρωματικά δεδομένα που προκύπτουν.

Θα έγινε αντιληπτό από τον αναγνώστη, ότι αυτό το παράδειγμα, όπως και τα προηγούμενα, υιοθετούν θέματα ρεαλιστικής απεικόνισης. Αυτό γίνεται για τον μόνο λόγο ότι, τέτοια θέματα γίνονται με μεγαλύτερη αμεσότητα αντιληπτά, ως παραδείγματα, από αντίστοιχα μη παραστατικά. Είναι ευνόητο όμως, ότι οι ίδιες παρατηρήσεις, οι ίδιες αρχές και αντιμετώπισεις, ισχύουν πανομοιότυπα τόσο για παραστατικές συνθέσεις όσο και για ανεικονικές. Αρκεί να αντικατασταθούν οι συγκεκριμένες φόρμες και επιφάνειες και οι συγκεκριμένοι άξονες και όγκοι από αντίστοιχες και αντίστοιχους αφηρημένης γεωμετρικής, ελεύθερης ή μικτής μορφής. Ας προσπαθήσει ο αναγνώστης να αντικαταστήσει τα κίτρινα σπαρτά, από μία φόρμα αντίστοιχου μεγέθους, ιδίου σχήματος και αναλογίας. Ας αντικαταστήσει το βράχο, με ίδιας απόχρωσης χρωματική παρουσία έντονης ματιέρας, ας αντικαταστήσει την σύνθεση του σιδηροδρομικού σταθμού με μία σύνθεση γραμμών και αξόνων σε λευκό φόντο και θα οδηγηθεί από τις νέες αυτές διαδρομές στις απαντήσεις που επιθυμεί. Ολοκληρώνοντας το κεφάλαιο, θα μπορούσε πλέον να υποστηριχθεί, ότι το θέμα ισορροπίας - μη ισορροπίας στη σύνθεση, είναι θέμα ζωτικής σημασίας, αντίστοιχης και ισοδύναμης με αυτής των άλλων κεφαλαίων, σε βαθμό τέτοιο που δύσκολα θα μπορούσε να αριθμηθεί τοποθετούμενο στην τέταρτη, πέμπτη, έκτη ή έβδομη θέση του βιβλίου. Δεν μπορεί να υποδειχθεί μία, κατ' αύξοντα αριθμό,

σειρά αντιμετώπισης των εκάστοτε εικαστικών προβλημάτων, γιατί ο τρόπος θέσης και αντιμετώπισης του εικαστικού ερωτηματικού, ποικίλει από εικονοποιό σε εικονοποιό και από έργο σε έργο.

Θα επιθυμούσα, αν αυτό ήταν εφικτό, τα κεφάλαια του παρόντος βιβλίου να μην ήσαν συρραμμένα μεταξύ τους, έτσι ώστε να μπορεί ο κάθε αναγνώστης να δώσει στο δοκίμιο αυτό, την ακολουθία που αυτός επιθυμεί ή να το διασπάσει στα εξ' ων συνετέθη, ώστε να δύναται να αντιμετωπίζει αναλυτικά, έως και ταυτόχρονα τα κεφάλαιά του. **Όπως ταυτόχρονα θα πρέπει να αντιμετωπίζονται, κατά την γένεση της εικόνας, τα βασικά ερωτηματικά της.**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ

### **ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΑ**

---

Η δημιουργική εικόνα είναι μία ολοκληρωμένη εικαστική μονάδα. Αυτό σημαίνει ότι η εικαστική της ζωή και λειτουργία ολοκληρώνεται εντός των ορίων του κάδρου στο οποίο αναπτύσσεται, ολοκληρώνεται δηλαδή αυτοτελώς. Ας παρατεθεί εδώ ένα παράδειγμα οικείο για να γίνει κατανοητή η έννοια. Όταν παρακολουθούμε ένα τηλεοπτικό ή κινηματογραφικό έργο το οποίο προβάλλεται - μεταδίδεται σε συνέχειες, φυσικό επόμενο είναι, κατά την έναρξη του τάδε μέρους ή επεισοδίου, να υπάρξει μία νοητή από μέρους μας σύνδεση με τα προηγούμενα, αν έχουμε μνήμη ή πληροφορία για αυτά, ή επίσης φυσικό είναι, να εμφανισθεί το ερωτηματικό για το τι έχει συμβεί έως εκείνη τη στιγμή, ώστε να καταστεί εφικτή η σύνδεση, η λογική συνέχεια.

Στο τέλος, πάλι, του επεισοδίου - μέρους αυτού, προκαλείται μία αίσθηση του ανικανοποίητου που οδηγεί σε αδημονία, κάποιες φορές, για την εξέλιξη και την κατάληξη της υπόθεσης. Σε ένα ολοκληρω-

μένο κινηματογραφικό έργο, αντίθετα, καμμία επιθυμία αναζήτησης για τα πρό της εισαγωγής τεκτενόμενα γεννάται, ούτε επίσης για τα μετά το τέλος. Το έργο αρχίζει, κορυφώνεται και καταλήγει, εντός των χρονικών πλαισίων της διάρκειάς του. Η εικαστική σύνθεση είναι το αυτοτελές κινηματογραφικό έργο.

Η "εισαγωγή" δηλαδή, του έργου αυτού, η "κορύφωση" και ο "επίλογος - έξοδος" ολοκληρώνονται εντός των ορίων του πλαισίου. Τι σημαίνει αυτό: είτε όταν η εικονοποίηση καλύπτει χώρο υπαρκτής οπτικής πραγματικότητας είτε φανταστικής, είτε όταν κινείται σε χώρο μικτό, παραστατικά και ανεικονικά μορφοποιούμενη, θα πρέπει να γίνει μέλημα του εικονοποιού το εξής: τα εικαστικά στοιχεία της σύνθεσης - φόρμα, άξονας, όγκος, ύλη, σημείο - να έχουν ολοκληρωμένη εικαστική παρουσία, εντός του πλαισίου, αποφεύγοντας να αφήσουν τμήμα τους έξω, τμήμα που θα τραυμάτιζε την αυτοτέλεια του έργου οδηγώντας σε αναζήτηση της συνέχειας και ολοκλήρωσής του εκτός αυτού.

Το αντικείμενο του συγκεκριμένου κεφαλαίου τίθεται ως εξής: από τη στιγμή που σε όλα τα είδη της εικονοποίησης, υπάρχει απεριόριστη ελευθερία για το πόσο θα συμπεριληφθεί στην σύνθεση, η ελευθερία αυτή μεταβάλλεται σε δίλημμα. Δίλημμα, για το αν τα σημεία τομής που θα επιλεχθούν θα είναι τα πλέον κατάλληλα.

Θα βοηθούσε εδώ ένα νέο παράδειγμα στο χώρο της εκφραστικής (αυτεπάγγελτης) εικαστικής δημιουργίας. Αν, επισκεπτόμενοι μία έκθεση ζωγραφικής, αντικρύσουμε έναν πίνακα σχήματος κάθετου ορθογωνίου παραλληλογράμμου, με θέμα μία ολόσωμη φιγούρα ανθρώπου, από την άκρη δηλαδή των δαχτύλων των ποδιών, έως το ανώτατο σημείο του κεφαλιού, αρεστό ή μη, θά γίνει αποδεκτό σαν μία κατανοητή προσπάθεια απεικόνισης. Αν όμως, ο πίνακας αυτός παριστά την ανθρώπινη αυτή φιγούρα η οποία ανακόπτεται αναπάντεχα στο επάνω μέρος του τελάρου στο ύψος των ώμων, αφήνοντας έτσι το κεφάλι εκτός σύνθεσης, το λιγότερο θα είναι να αναρωτηθούμε πως και γιατί να συμβαίνει αυτό, τοποθετούμενοι με δυσπιστία απέναντι σε αυτήν την εικαστική πρόταση.

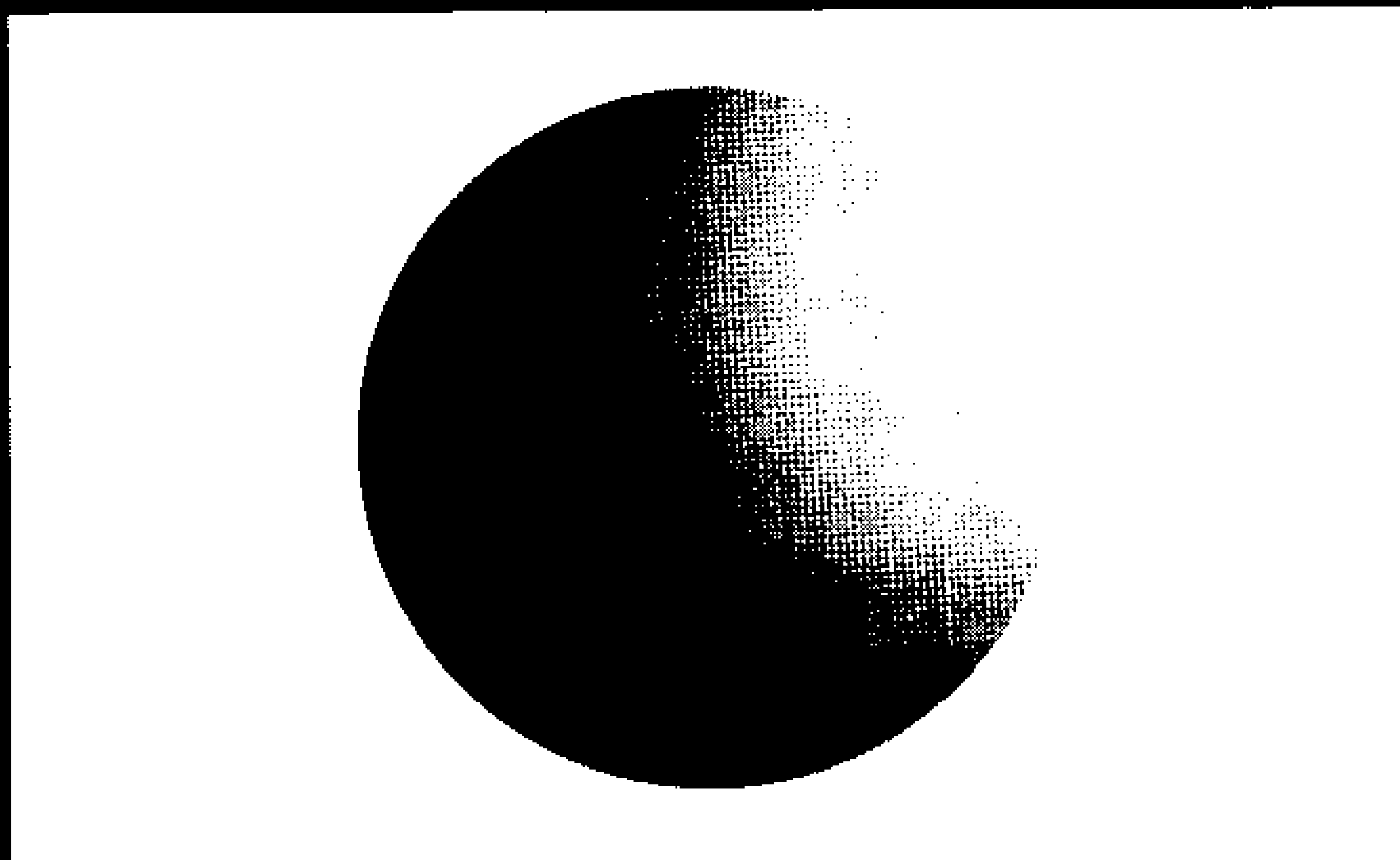
Αν όμως από την ίδια ανθρώπινη φιγούρα αντικρύσουμε, σε έναν άλλο πίνακα, το επάνω τμήμα του σώματος, π.χ. στήθος, ώμους, κεφάλι, σε καμμία περίπτωση δεν θα οδηγηθούμε σε ερωτηματικά, δυσπιστίες και αναζήτηση εξηγήσεων για το "ελλειπές" της απεικόνισης, γιατί απλά δεν θα μας φαίνεται ελλειπές.

Έτσι, ενώ είναι εύλογο το ερώτημα, στην πρώτη περίπτωση, γιατί δεν ολοκληρώνεται η σύνθεση αφήνοντας εκτός κάδρου το σημαντικότερο μέρος της ανθρώπινης φιγούρας που πιθανότατα θα ήταν και το οπτικό κέντρο, αντίθετα, είναι απολύτως

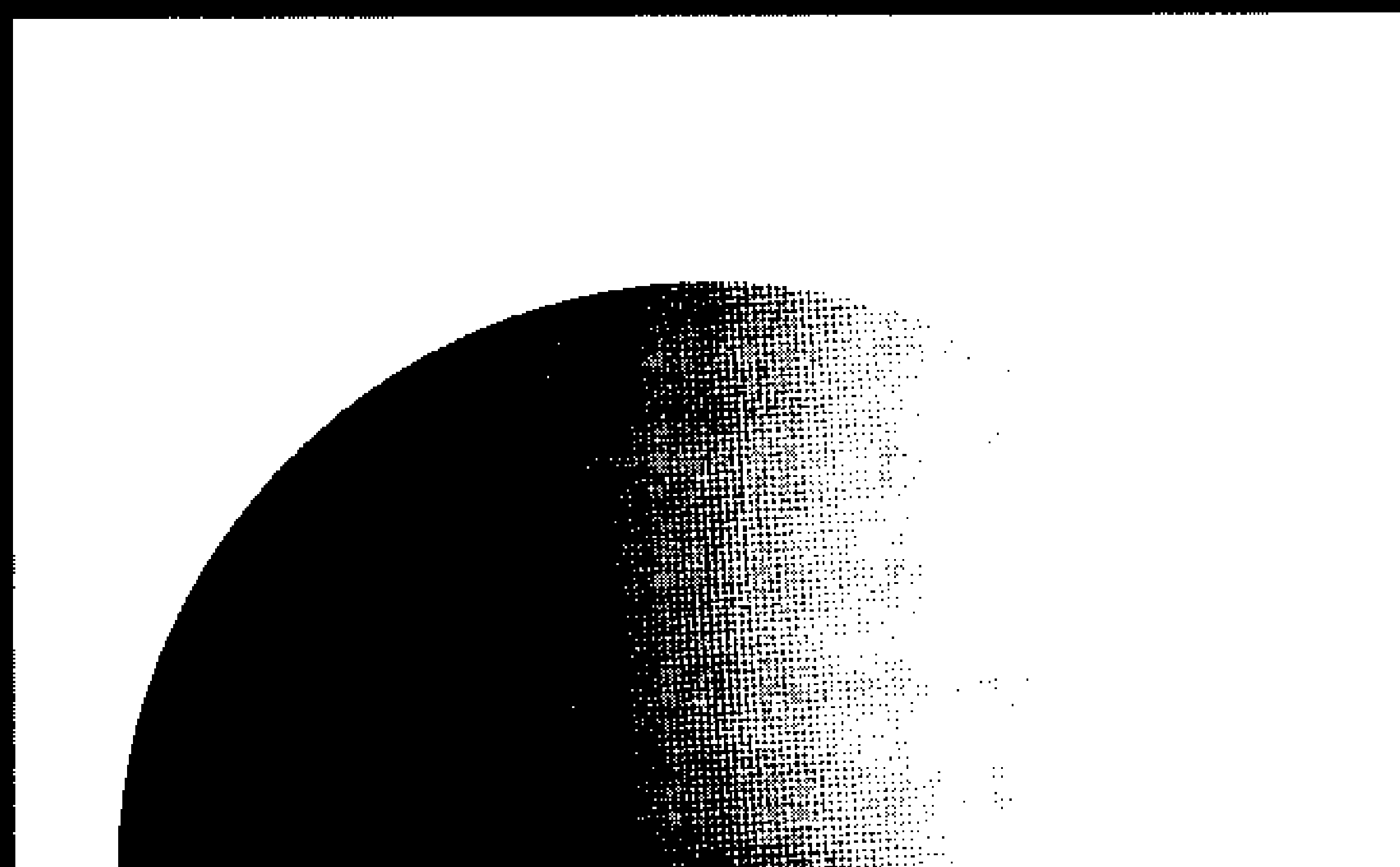
αποδεκτή η συνθετική πρόταση της δεύτερης απεικόνισης. Θα μπορούσαμε λοιπόν άφοβα να πούμε, ότι στην πρώτη περίπτωση δεν υπάρχει αυτοτέλεια, γιατί την ολοκλήρωση της σύνθεσης την αναζητούμε εκτός κάδρου, ενώ στην άλλη περίπτωση, το τμήμα του σώματος δείχνει να ολοκληρώνεται και να λειτουργεί αυτόνομα εντός των πλαισίων του κάδρου.

Συνεπώς, αφού παρατηρήσουμε και τα σχέδια με τα παραδείγματα ολοκληρωμένης, τμηματικής αυτοτελούς και τμηματικής μη αυτοτελούς απεικόνισης του κύκλου (σχ. 18α, β, γ) συμπεραίνουμε ότι η απεικόνιση μέρους ενός ειδώλου, μπορεί να είναι συνθετικά αποδεκτή, λόγω των σωστών τομών που εφαρμόστηκαν με σκοπό την προστασία της αυτοτέλειας του συνόλου. Αντίθετα, μία απεικόνιση μεγαλύτερου τμήματος του ειδώλου, σχεδόν ολοκληρωμένου, ενοχλεί λόγω της εμφανούς τάσης για ολοκλήρωση εκτός της σύνθεσης, εξαιτίας της έλλειψης εκείνου του πολύ μικρού τμήματος, που θα αρκούσε για την παράσταση του συνόλου του ειδώλου.

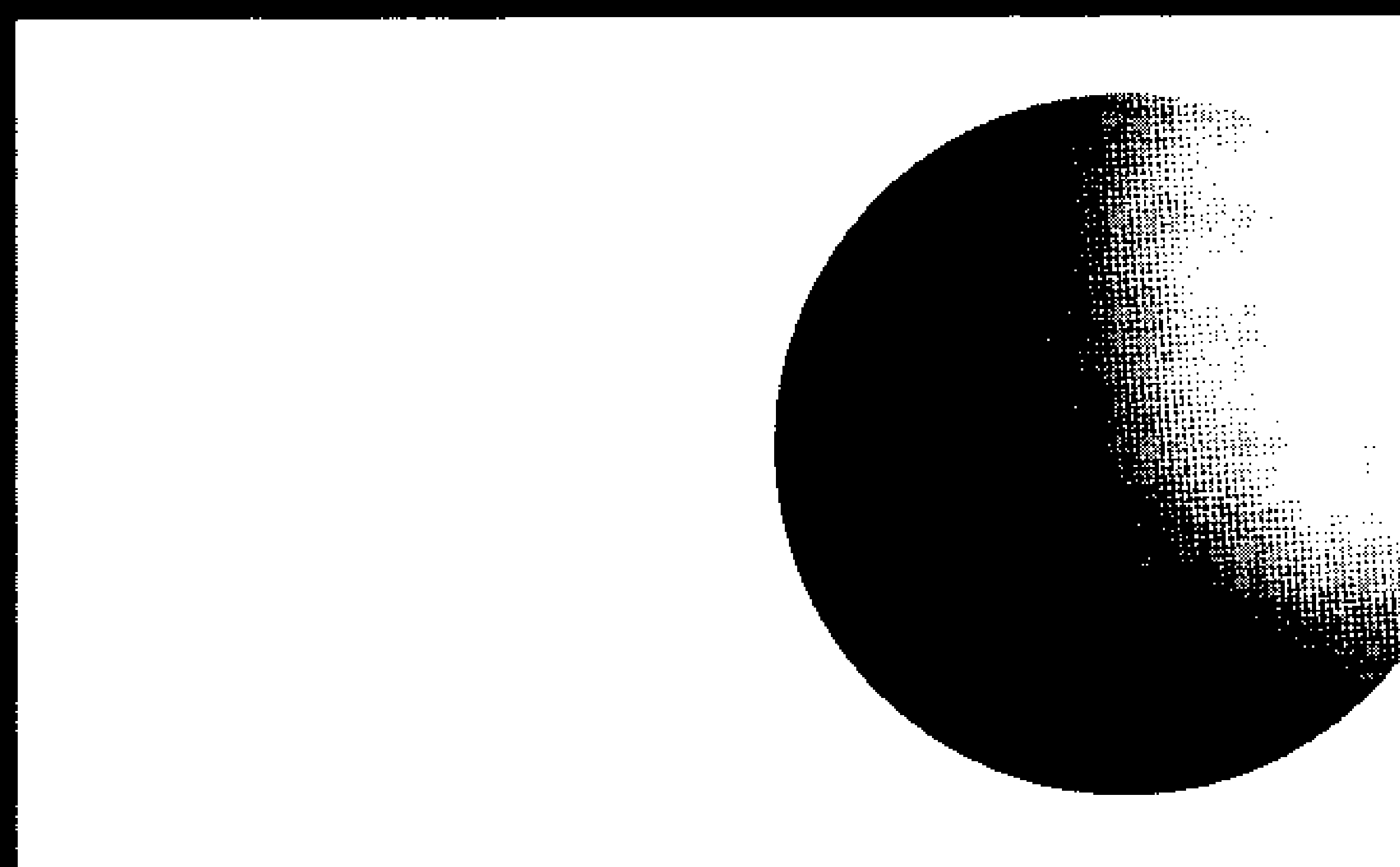
Διανύοντας τώρα, την διαδρομή αυτή, όχι στον χώρο της αυτεπάγγελτης εκφραστικής δημιουργίας αλλά σε αυτόν της εφαρμοσμένης και πιο συγκεκριμένα στο χώρο της εμπορικής φωτογραφίας, πιθανότατα θα οδηγούμεθα σε διαφορετική θέωρηση των πραγμάτων. Στην θεώρηση - στόχο της α ή β διαφημιστικής προώθησης. Ξεφυλλίζοντας λοιπόν, ένα περιοδικό, αντικρύζουμε μία ολοσέλιδη διαφημι-



Σχ.18Α. Ολοκληρωμένη απεικόνιση



Σχ.18Β. Τμηματική αυτοτελής απεικόνιση



Σχ.18Γ. Τμηματική μη αυτοτελής απεικόνιση



στική καταχώρηση, κάποιας εταιρείας ένδυσης, στην οποία καταχώρηση επίσης απεικονίζεται μία ολόσωμη ανθρώπινη φιγούρα που δεν ολοκληρώνεται γιατί η σελίδα τελειώνει κάπου στους ώμους ή στο λαιμό. Εδώ το ξάφνιασμα και επομένως η στάση του αναγνώστη κάποιες στιγμές παραπάνω σ' αυτήν τη σελίδα, πιθανόν να είναι το ζητούμενο. Όταν μάλιστα μία τέτοια καταχώρηση "διανθίζεται" και από συνθήματα στήριξης του είδους "για να είστε πιο ψηλά επιλέξτε το τάδε προϊόν" ή "ένα μεγάλο όνομα δεν χωράει σε μία σελίδα" η επιλογή της μη αυτοτέλειας είναι συνειδητή και εξυπηρετεί ένα σκοπό. Παρομοίως συνειδητή, μπορεί να είναι και η επιλογή του καλλιτέχνη που θέλοντας να περάσει το τάδε μήνυμα ή να τονίσει το Χ συναίσθημα, οδηγεί τη σύνθεσή του σε μία διαδρομή εκούσιας μη αυτοτέλειας. Μία τέτοιου είδους, όμως, "ακροβασία", θα μπορέσει να έχει πιθανότητες επιτυχίας εάν στηριχθεί σε μία κεκτημένη γνώση "βηματισμού".

Δεν μπορεί να γίνει εδώ μία απαρίθμηση των, προς εφαρμογή, κανόνων που θα υποδείκνυαν σε ποιό σημείο ακριβώς, πραγματοποιούνται οι τομές, ποιά είναι η σωστή απόσταση από το περιθώριο ή να γίνει μία καταγραφή των τόσο διαδεδομένων κατά την Κλασική Αρχαιότητα και την Αναγέννηση, συγκεκριμένων σημείων τομών.

Σκοπός αυτών των γραφομένων, δεν είναι η παροχή δυνατότητας αποστήθισης και στείρας εφαρμογής αριθμητικών κανόνων αλλά **η εμφάνιση**

**δημιουργικού ερωτηματικού** στον εικονοποιοί. Αυτός που θα επιλέξει το τι και το πόσο στη σύνθεσή του είναι μόνο ο ίδιος.

Αυτό σημαίνει, ότι στην φάση επιλογής θέματος και επιλογής απόστασης, η ερευνητική ματιά του θα πρέπει να διανύει την περίμετρο του κάδρου ερευνώντας για τυχόν ετερόκλητα στοιχεία, που διεισδύοντας ακούσια στην σύνθεση ανοίγουν έτσι το παράθυρο της συνέχισης του έργου εκτός πλαισίου. Θα πρέπει, αδιάκοπα, κατά την διάρκεια εκπόνησης του έργου, να ερευνώνται όλες οι περιοχές του θέματος μήπως τμήμα κάποιου στοιχείου μένει, επίσης ακούσια, εκτός σύνθεσης αναγκάζοντας έτσι, σε αναζήτηση του τέλους πέραν των ορίων. Στην μηχανική καταγραφή εικόνας και ιδιαίτερα στην φωτογραφία, θα πρέπει η αναζήτηση να είναι συνεχής και αδιάκοπη, γιατί ακριβώς η μηχανική αναπαραγωγή καταγράφει συγκεκριμένο χρονικό κλάσμα και επομένως πράγματα και καταστάσεις που δεν υπήρχαν την προηγούμενη μόλις στιγμή, πιθανόν να υπάρχουν στην φάση της καταγραφής.

Πολλές φορές η αυτοτέλεια τραυματίζεται και από εικαστικά στοιχεία που δεν έχουν άμεση εμπλοκή με το πρωτεύον θέμα, αλλά ανήκοντας σε δευτερεύοντα εικαστικό ιστό, ανοίγουν διαδρομές που οδηγούν εκτός κάδρου. Για παράδειγμα, κάποιες φόρμες τονικές ή χρωματικές, δομικής σημασίας για τη σύνθεση, είτε λόγω φωτός είτε λόγω βάρους ή χρώματος είτε λόγω μεγέθους ή σχήματος, μπορούν

να παραμένουν ανολοκλήρωτες σε κάποια από τα περιφερειακά σημεία του κάδρου, οδηγώντας με τον τρόπο αυτό, μη συνειδητά, σε μία αναζήτηση για εκτός του πλαισίου, ολοκλήρωσή τους. Κάποιοι άξονες επίσης ή δυναμικές γραμμές που, μην ανήκοντας στο κυρίαρχο θέμα, στον πρωταγωνιστή, διανύουν διαδρομές που ξεκινούν εντός δομικού πλέγματος της σύνθεσης και που όμως δεν ολοκληρώνονται εντός αυτού, καταλήγουν να παίζουν τον ίδιο αρνητικό ρόλο. Για παράδειγμα, εάν το προς απεικόνιση θέμα, ολοκληρώνεται εντός των πλαισίων του επιπέδου σύνθεσης, αλλά η τριγωνική ίσως φόρμα που έχουν οι τόνοι ή τα χρώματα του φόντου δεν ολοκληρώνεται εντός του κάδρου, αφήνοντας την κορυφή εκτός, έχουμε αποτέλεσμα μη αυτοτελές.

*Σε αυτό το σημείο μπορεί να ορισθεί ότι αυτοτέλεια σε ένα έργο υπάρχει, όταν εντός των ορίων η σύνθεση ολοκληρώνεται χωρίς να επιτρέπει τη διάωξη διαδρομών για ολοκλήρωση των δομικών εικαστικών της στοιχείων (φόρμα - σχήμα, όγκος, ματιέρα, γραμμή - άξονας, σημείο) πρωτευόντων ή δευτερευόντων, προσκηνίου ή φόντου, εκτός κάδρου.*

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι στις περιπτώσεις ορισμών, ελοχεύει πάντα ο κίνδυνος υιοθέτησης τακτικών αφορισμού, με αποτέλεσμα να κινδυνεύει να χαρακτηριστεί ως "αιρετικό" κάθε τι, το μη συμπεριλαμβανόμενο στην περιοχή του ορισμού, και για την περίπτωση, ως αποτυχημένο κάθε τι το μη αυτοτελές.

Θα καταφύγουμε πάλι, σε κινηματογραφικό παράδειγμα, χρησιμοποιώντας έτσι την κάποια μικρότερη ή μεγαλύτερη εμπειρία που στον χώρο αυτό διαθέτουμε ως θεατές. Πόσες φορές δεν έχει συμβεί, ένα έργο να τελειώνει απότομα, σχεδόν αναπάντεχα, σε σημείο μάλιστα κορύφωσης, αφήνοντας το θεατή σε ένα είδος εκκρεμότητας, επιζητώντας τη συμμετοχή του για το πλάσιμο ενός προσωπικού τέλους.

Πανομοιότυπα, θα μπορούσα να πω ότι σε μία εικαστική πρόταση η συνειδητή και τεκμηριωμένη επιλογή, της μη ολοκλήρωσης του έργου, θα προκαλέσει, μέσω αυτής της εκκρεμότητας, εκείνη την ένταση που θα μετατραπεί στην κινητήρια δύναμη ώθησης για την δημιουργική συμμετοχή του θεατή του έργου ζητώντας από αυτόν την ολοκλήρωση, ζητώντας από αυτόν την έξοδο, εξασφαλίζοντας με τον τρόπο αυτό μία ζωντανή, ανανεούμενη και μεταβαλλόμενη δημιουργική σχέση με το έργο. Μιλάμε για **συνειδητή επιλογή μη αυτοτέλειας** και έτσι εύλογα γεννάται το ερώτημα πως καθορίζεται η συνειδητότητα της επιλογής.

**Οι εγκυρότεροι κριτές είναι ο δημιουργός, το κοινό και ο χρόνος.** Ο δημιουργός θα πρέπει να γνωρίζει την αιτία αυτοτελούς ή μη αυτοτελούς σύνθεσης και μέσα από την πρόθεση αυτή και την γνώση, να τεκμηριώνει την επιλογή του. Το **κοινό** να κρίνει και ο **χρόνος** να επικυρώνει την επιλογή του δημιουργού και την κρίση του κόσμου.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

### *Ομοιογένεια*

---

Μία εικόνα είναι σύνθεση εικαστικών στοιχείων - υλικών. Μπορεί να τα εμπεριέχει όλα ή μέρος αυτών. Είναι, δηλαδή, μία σύνθεση φορμών, τονικών ή χρωματικών ή/και όγκων, ύλης, αξόνων, σημείων. Εύστοχα, για μία ακόμη φορά, θα μπορούσε να παρομοιαστεί η εικαστική σύνθεση με τη μουσική. Αρκεί να φανταστούμε μία ορχηστρική σύνθεση και σαν εικαστικά υλικά να θεωρήσουμε τα όργανα για τα οποία είναι γραμμένη η σύνθεση αυτή.

Για παράδειγμα, ένα κονσέρτο για βιολί, πιάνο, κοντραμπάσο και φλάουτο. Ας υποθέσουμε ότι παρακολουθούμε το κονσέρτο αυτό από την αρχή ως το τέλος και η γενική "εικόνα" που μας αποτυπώνεται, για την μουσική αυτή πρόταση, είναι μία εικόνα πλήρως αποδεκτή από μέρους μας, μία ακουστική εικόνα που μπορεί να οδήγησε αρκετούς και σε ενθουσιώδη, εκ μέρους τους, αποδοχή. Μία σύνθεση που με την ορμητική εισαγωγή της, τα ήπια και απαλά περάσματά της, τα έντονα ξεσπάσματά της,

με την κορύφωση και την έξοδό της, οδήγησε σε στιγμές μοναδικής ακουστικής απόλαυσης. Αυτή η σύνθεση κινήθηκε από το ένα άκρο στο άλλο, από τις απαλές νότες στα δυνατά ξεσπάσματα, από κάποιον νωχελικό ρυθμό σε έναν έντονο εμβατηριακό, από τον χαμηλόφωνο μονόλογο ενός οργάνου στην ενορχηστρωμένη έξαρση και των τεσσάρων. Εκφράστηκε σε κάποια σημεία με την ισχνή πνοή, που μόλις ακουγόταν, του φλάουτου, και πέρασε αρκετές φορές στην ομοκρουσία όλων των οργάνων, αφήνοντας στο τέλος μία εικόνα, από θετική και αποδεκτή έως πανέμορφη, που σε κανένα σημείο δεν ξάφνιασε τόσο βίαια ώστε να ανακόψει την, φυσική έως και αναμενόμενη, ροή της. Σε κανένα δηλαδή, σημείο δεν έχουμε την εισαγωγή ανομοιογενούς πράξης, ένοχης για τη διακοπή του ειρμού.

Εάν τώρα, η απλή αυτή προσέγγιση στη μουσική σύνθεση, μεταφερθεί σε θεματολογία εικαστικής απόδοσης, θα οδηγηθούμε σε σκέψεις σαν αυτές που ακολουθούν.

Είδαμε, ότι η εικόνα είναι σύνθεση εικαστικών στοιχείων, όλων ή μέρους αυτών. Με την λογική του προαναφερθέντος παραδείγματος η εικαστική σύνθεση, την οποία προτιθέμεθα να φιλοτεχνήσουμε, θα πρέπει, όταν ολοκληρωθεί, να οδηγεί ανενόχλητα την ερευνητική ματιά του θεατή από το ένα άκρο της στο άλλο και από την κορυφή έως την βάση. Η διαδρομή αυτή που θα διανυθεί από το βλέμμα του θεατή, θα πρέπει να είναι απρόσκοπτη, να περνά

εύκολα από την μία εικαστική κατάσταση στην άλλη, από την ένταση στην ηρεμία και από την καθετότητα στην οριζοντιότητα. Θα πρέπει εύκολα να οδηγείται από το σημείο έξαρσης - οπτικό κέντρο - στα δορυφορικά, αυτού, σημεία, κινούμενο με άνεση από φόρμα σε φόρμα, από όγκο σε όγκο, από ματιέρα σε ματιέρα και από άξονα σε άξονα, αλλά και σε διαπλεκόμενες μεταξύ τους διαδρομές, όπως, από όγκο σε φόρμα, από ματιέρα σε άξονα κ.ο.κ.

Τι σημαίνει "η διαδρομή πρέπει να είναι απρόσκοπτη;"

Όπως ακριβώς κατά τη διάρκεια του κονσέρτου, δεν υπήρξε βίαιη εισβολή (όχι αντίθετη αλλά βίαιη) ενός ετερόκλητου, άλλης μουσικής οικογένειας, οργάνου, το οποίο να ερμήνευσε κάτι το τελείως ξένο από την αρμονική ροή του κονσέρτου (όπου αποτέλεσμα θα ήταν η διάσπασή του σε προ και μετά την εισβολή τμήμα) έτσι και στην εικόνα, η οπτική διαδρομή δεν θα πρέπει να αντιμετωπίσει το α εμπόδιο, την β διαχωριστική γραμμή, το γ στεγανό σημείο που θα εμποδίζει την συνέχιση της πορείας ανάγνωσης. Θα πρέπει δηλαδή, να κυριαρχεί μία εικαστική ομοιογένεια, όμοια της ακουστικής, που περιγράφηκε στο προηγούμενο παράδειγμα.

Η ομοιογένεια - ανομοιογένεια, σημαντικότερη εικαστική παράμετρος, είναι το θέμα του κεφαλαίου αυτού. Την ομοιογένεια θα την χωρίσουμε σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: την εννοιακή, την εικαστική και την τεχνική. Η τεχνική ανομοιογένεια, αναφερόμενη

στην εικόνα, αφορά περισσότερο στην ζωγραφική, κλασικών εικαστικών μεθόδων, εικονοποίηση και λιγότερο στην ηλεκτρονική, κινηματογραφική και φωτογραφική παραγωγή εικόνας. Ας εξηγηθεί το γιατί. Η τεχνική ανομοιογένεια αφορά στα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν για την δημιουργία της εικόνας, στην μέθοδο διαχείρισής τους και στον τρόπο εφαρμογής τους. Έτσι, ξεκινώντας από τα υλικά, είναι αναμενόμενο ένα έργο ζωγραφικής, για το οποίο σαν βάση επιλέχθηκε ο μουσαμάς και σαν υλικό τα λάδια, να ολοκληρωθεί μέσα σε αυτά τα τεχνικά πλαίσια.

Επίσης, για ένα άλλο έργο, για το οποίο ως βάση επιλέχθηκε το χαρτί και ως υλικά οι ακουαρέλλες, επόμενο είναι, η ολοκλήρωσή του να πραγματοποιηθεί μέσω αυτών των υλικών. Δύσκολα θα μπορούσε να τεκμηριωθεί, η επιθυμία κάποιου εικονοποιού, να θέλει να συνεχίσει την σύνθεση του μουσαμά με ακουαρέλλες, ή, πιο ακραία, με ψηφίδες για ψηφιδωτό όπως επίσης στιβαρή τεκμηρίωση θα απαιτούσε και η επιθυμία για ολοκλήρωση της σύνθεσης στο χαρτί, με λάδια ή, ακόμη πιο ακραία, για ενσωμάτωση ...ολοκληρωμένων ηλεκτρονικών κυκλωμάτων στο έργο!... Σε αυτές τις περιπτώσεις λοιπόν, λέμε ότι εμφανίζεται ανομοιογένεια υλικού. Δεν πρέπει βέβαια να αγνοηθεί ο δημιουργικός χώρος της μικτής τεχνικής όπου ποικίλα υλικά συναντώνται στο ίδιο έργο. Σε αυτές τις περιπτώσεις όμως, το έργο οφείλει την γενεσιουργό του αιτία όχι μόνον στην συνύπαρξη διαφόρων υλικών αλλά και στην εικαστι-



κή αδιάρρηκτη ενοποίησή τους, με αποτέλεσμα η εικαστική πρόταση που θα προκύψει να αποπνέει απόλυτη συνοχή ύλης και κατά προέκταση συνθετική ομοιογένεια.

Το ότι αποφασίζουμε όμως, να μείνουμε στα προεπιλεχθέντα συμβατά, μεταξύ τους, υλικά, δεν σημαίνει ότι εξασφαλίσαμε και την τεχνική, μεταξύ τους, ομοιογένεια, γιατί εκτός από την ύλη υπάρχει και ο τρόπος χρήσης της ύλης. Στο παράδειγμα μουσαμάς - χρώματα λαδιού, θα υποθέσουμε ότι ο τρόπος χρησιμοποίησης των χρωμάτων αυτών, ή καλύτερα ο τρόπος γραφής, είναι οι πλατιές, έντονες και σχεδόν ακατέργαστες πινελιές, κάτι σαν την τεχνική της σπάτουλας προς το ηπιότερο. Σε ένα σημείο της σύνθεσης, η τεχνική αυτή εγκαταλείπεται για να αντικατασταθεί από μία καλοδουλεμένη, πολύ μαλακή, με σβύσιμο προς τα άκρα και φτωχή σε υλικό, πινελιά, όπου τα όρια της μίας από την άλλη είναι ανύπαρκτα δημιουργώντας έτσι, εννιαίες "στρογγυλοποιημένες" χρωματικές επιφάνειες. Και σαν επιφάνεια η σύνθεση αυτή, εκτός από την οπτική εμφανή διαφορά, εμφανίζει ανομοιογένεια υφής, όταν την τραχύτητα διαδέχεται η λείανση. Εδώ λοιπόν, προκύπτει (παραμένοντας στο ίδιο υλικό) μία ανομοιογένεια γραφής, της οποίας, παρόμοιο αποτέλεσμα, θα είχαμε όταν στην σύνθεση της ακουαρέλλας, την απόλυτη διαφάνεια ενός αρκετά αραιωμένου υλικού, διαδεχόταν μία συμπαγής και αδιαπέραστη, μη αραιωμένη χρωματική παρουσία.

Η τεχνική όμως ανομοιογένεια, εντός των πλαισίων του ενός κάδρου, δεν περιορίζεται σε αυτές τις δυο γενικότερες ομάδες. Επεκτείνεται και σε άλλες τεχνικές διαδικασίες, άμεσα συγγενείς προς αυτές, που όμως το συγκεκριμένο κείμενο δεν θα μπορούσε να διευρυνθεί και προς αυτές τις υποενότητες γιατί η επέκταση αυτή θα αποτελούσε κίνδυνο υπερφόρτωσης του δοκιμίου αυτού, το οποίο επιδιώκει να είναι λιτό στοχεύοντας στην οριοθέτηση των βάσεων της εικαστικής προβληματικής, αφήνοντας τις επιμέρους προεκτάσεις, πειραματισμού και εφαρμογής, στην προσωπική πορεία ολοκλήρωσης του κάθε εικονοποιού. Πορεία, που θα διαμορφώσει τις προσωπικές του διακλαδώσεις γύρω από τον κεντρικό κορμό έκφρασης.

Πέρα από τις προσωπικές ερμηνείες που θα δώσει ο κάθε εικονοποιοίς - αναγνώστης, και πέρα από την διαλεκτική εφαρμογής που θα επιλέξει για τον κάθε έναν από αυτούς τους κανόνες, για μία ακόμη φορά, θα πρέπει να αναφερθεί ότι και στην ομοιογένεια η πορεία εφαρμογής αυτής της αρχής, η πορεία αποφυγής των κινδύνων που εγκυμονεί η κάθε είδους ανομοιογένεια, είναι πορεία αμφίδρομη, όπου η συνειδητή επιλογή αντιστροφής, μπορεί να οδηγήσει σε επιθυμητό υπερβατικό αποτέλεσμα. Κανείς δεν μπορεί, εκ προοιμίου, να καταδικάσει ένα εγχείρημα όπου π.χ. μία φόρμα επιχρωματισμένη με την τεχνική του ψεκασμού (σπρέυ) διαδέχεται μία άλλη επιχρωματισμένη με χρώματα λαδιού και με

την γραφή της αδρής πινελιάς. Απλά μία υπενθύμιση θα ήταν απαραίτητη: τέτοιου είδους ακροβασίες προϋποθέτουν, εύλογα, την καλή γνώση του απλού βηματισμού.

Η φωτογραφία, στην συνέχεια, λόγω της φύσης της καταγραφικής διαδικασίας, δεν μπορεί να συγκαταλεχθεί στις κατηγορίες ανομοιογένειας υλικού και γραφής. Η παραγωγή εικόνας είναι αυτόματη και εντελώς ομοιογενής για όλη την επιφάνεια του καταγραφικού υλικού, δηλαδή του φιλμ. Ο τρόπος χρησιμοποίησης του μηχανικού αυτού μέσου, αφορά σε όλη την έκταση της εικόνας (στην πρωτογενή μορφή της, χωρίς εικαστικές επεμβάσεις ή επεμβάσεις ειδικών τεχνικών σκοτεινού θαλάμου) με αποτέλεσμα να έχουμε μία φωτογραφία έγχρωμη ή μία φωτογραφία ασπρόμαυρη, να έχουμε μία φωτογραφία υπερβολικά, σωστά ή υποτονικά φωτισμένη, μία φωτογραφία σταθερή ή κουνημένη, εστιασμένη ή θολή, με έντονη ή ήπια τονική ή χρωματική αντίθεση, με πολύ κόκκο ή καθόλου κόκκο κ.λπ. Οποιαδήποτε από τις παραπάνω τεχνικές γραφής επιλεχθεί, θα αφορά σε όλη την επιφάνεια της εικόνας με εξαίρεση κάποιες ιδιαίτερες φωτογραφικές τεχνικές λήψης, όπως είναι το πάγωμα αντικειμένου σε κινούμενο φόντο ή το μη εστιασμένο πρώτο πλάνο σε απολύτως εστιασμένο θέμα και το αντίθετο, ή η συνύπαρξη κουνημένων και σταθερών περιοχών στο ίδιο θέμα ή ο συνδυασμός έγχρωμης και ασπρόμαυρης εικόνας κ.λπ., τεχνικές όμως που κάποιες εφαρμόζονται σε μεταγενέστερο,

της αρχικής λήψης, στάδιο και που άλλες θα μπορούσαν να εκλειφθούν και σαν αντιθέσεις, λόγω της δεδομένης ομοιογένειας του υλικού καταγραφής.

Αυτά, πιθανόν να οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η φωτογραφία και γενικά η μηχανική αναπαραγωγή εικόνας, δεν εκτίθεται σε κινδύνους ανομοιογένειας, λόγω της αυτόματης καταγραφής και της, εκ προοιμίου, ομοιογένειας των υλικών. Αυτό είναι κατανοητό και, εν μέρει, αποδεκτό για την τεχνική ομοιογένεια αλλά θα ήταν λανθασμένο για την εικαστική και την εννοιακή. Ας δοθεί εδώ, μία εξήγηση. Στην τεχνική ομοιογένεια, αναφερθήκαμε στα στεγανά και στις διαχωριστικές γραμμές που δημιουργούνται από λανθασμένους συνδυασμούς υλικών ή από λάθος τρόπο χρησιμοποίησής τους. Στην εικαστική ανομοιογένεια μπορεί να καταλήξουμε στο ίδιο αποτέλεσμα, περιορισμένης δηλαδή δυνατότητας κυκλοφορίας μεταξύ των εικαστικών υλικών μιας σύνθεσης, από μία διαφορετική διαδρομή ανεξάρτητη από είδη και τρόπους χρήσης υλικών. Η διαδρομή αυτή δεν είναι άλλη από την διαχείριση των εικαστικών - δομικών υλικών της σύνθεσης δηλαδή, την φόρμα, τον άξονα, τον όγκο την ύλη και το σημείο.

ΣΦανταστείτε μία σύνθεση αφαιρετικών, μη συγκεκριμένων, χρωματικών ή τονικών φορμών, όπου, ενώ σε όλη της την επιφάνεια η μία φόρμα διαδέχεται την άλλη, με τρόπο ομοιογενή, συντηρώντας την συνδετική μεταξύ τους πλοκή, σε κάποιο

σημείο προβάλλει μία (αν και από το ίδιο υλικό) εντελώς ετερόκλητη φόρμα που διασπά την συνοχή, ανακόπτοντας έτσι την πορεία ανάγνωσης.

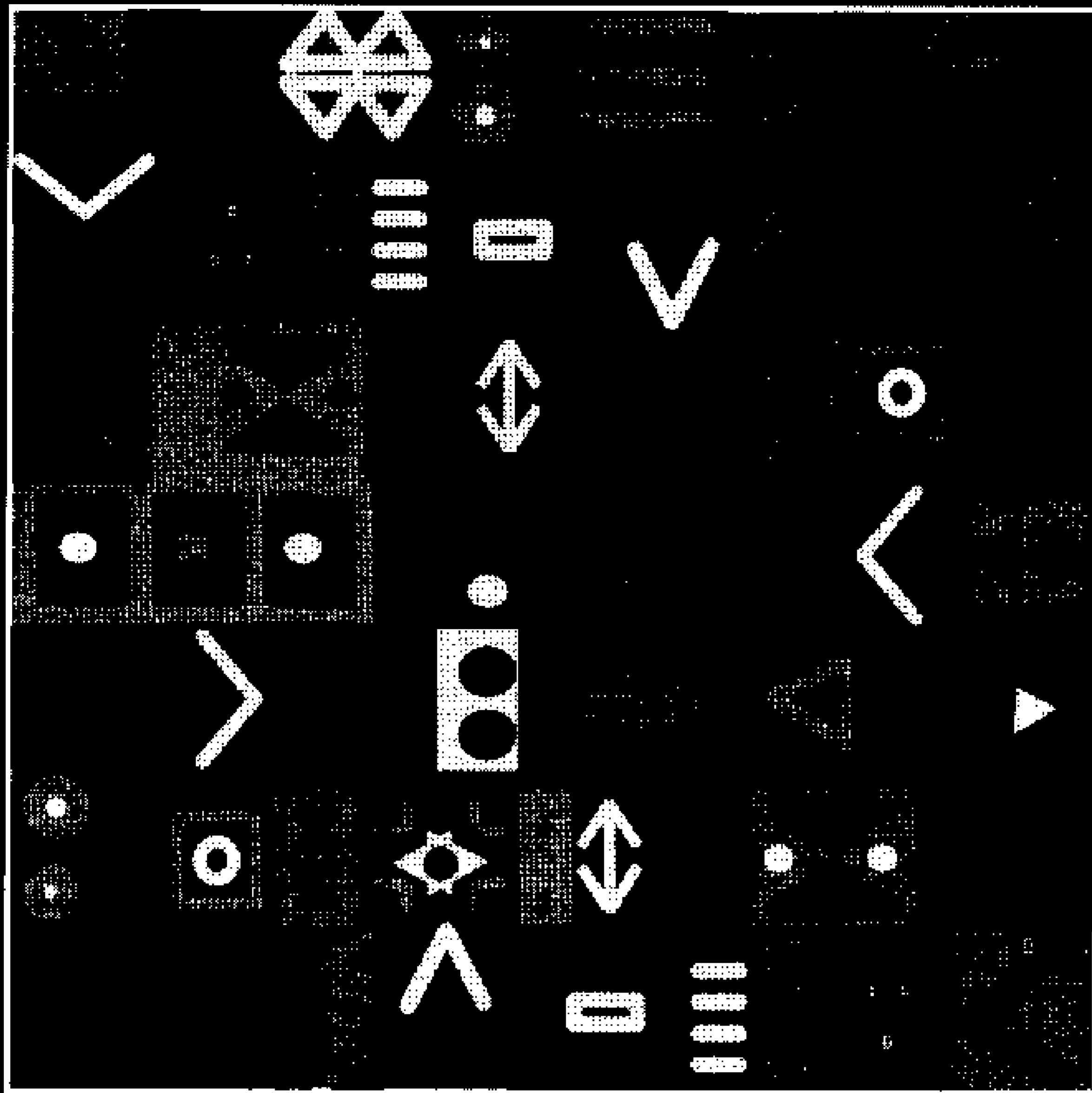
Πιο συγκεκριμένα, ας φανταστούμε μία αφηρημένη σύνθεση με διάφορα σχέδια και τονικές φόρμες, των οποίων φορμών και σχεδίων τα περιγράμματα ακολουθούν μία τεθλασμένη, καμπυλόγραμμη και ευθύγραμμη πορεία και των οποίων σχεδίων και φορμών επίσης τα μεγέθη, έχουν μία αναλογική σχέση μεταξύ τους, η οποία μπορεί να κινείται από το 1 προς 1 έως το 1 προς 4. Έτσι λοιπόν, η αφηρημένη αυτή τονική (ή χρωματική υποθετικά) σύνθεση, ολοκληρώνεται εντός των πλαισίων του κάδρου και δίνοντας έξαρση σε συγκεκριμένη περιοχή του, έξαρση μέσω σχήματος, τόνου, μεγέθους ή συνδυασμού αυτών, αποδίδει ένα εντελώς ομοιογενές αποτέλεσμα. (σχ. 19α)

Αν, σε κάποιο σημείο, της σύνθεσης αυτής, ενθέσουμε μία υπερμεγέθη φόρμα, η οποία θα βγαίνει εκτός της προαναφερθείσας αριθμητικής σχέσης μεγεθών, εάν θα βγαίνει εκτός της χρωματικής και τονικής γκάμας χρησιμοποιώντας ένα εντελώς διαφορετικό χρώμα ή τόνο, εάν, στην συνέχεια, έχει συγκεκριμένο γεωμετρικό σχήμα με όγκο και με σαφείς και ευθείες πλευρές, τότε πλέον σε αυτό το σημείο έχει δημιουργηθεί η εικαστική ανομοιογένεια που επηρεάζει άμεσα και την ισορροπία του έργου και που δημιουργεί σαφή επιθυμία αφαίρεσής του. (σχ. 19β)

Στις παραστατικές συνθέσεις παράλληλα, η παρουσία ανομοιογενών στοιχείων (εικαστικών εισβολέων) ενοχλεί το ίδιο έντονα όσο και στις ανεικονικές συνθέσεις, προκαλώντας την ίδια επιθυμία για αφαίρεσή τους. (σχ. 20α, β)

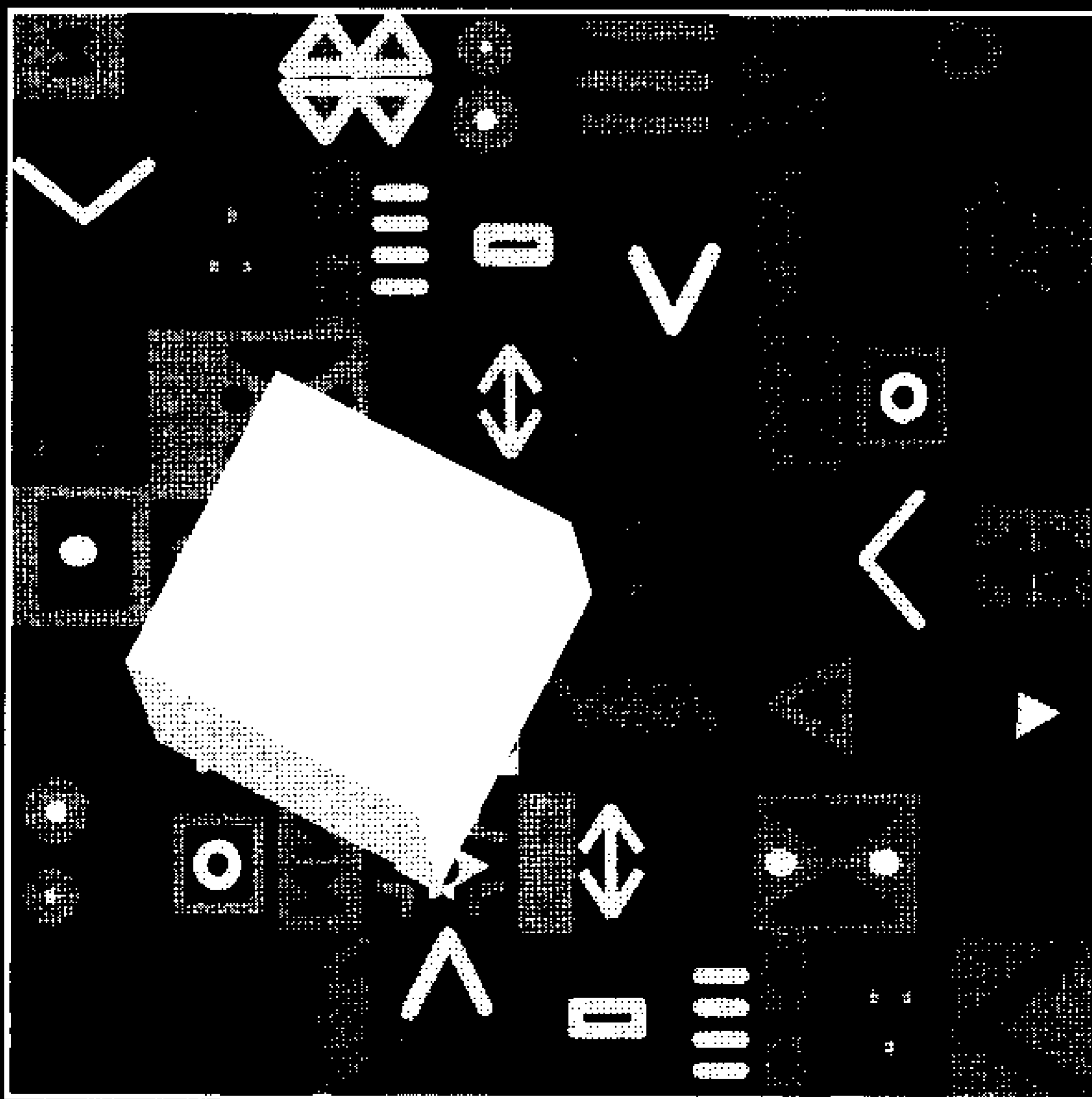
Στην φωτογραφία, τώρα, αρκετά συχνά εμφανίζονται τέτοια φαινόμενα εικαστικής ανομοιογένειας λόγω της εύκολης, άμεσης και ταχύτατης καταγραφής, χαρακτηριστικά που προσφέρει η φύση του μέσου. Αυτό σημαίνει, ότι ενώ ένας εικαστικός δημιουργός έχει την δυνατότητα, κατά την χρονική διάρκεια των σταδίων της εικονοποίησης, να εντοπίσει τα συνθετικά προβλήματα και επομένως να επέμβει και να τα διορθώσει, ο φωτογράφος στερείται τέτοιας δυνατότητας, γεγονός που απαιτεί μια μεγάλη εξοικείωση με το μέσο για μία κριτική συνθετική εγρήγορση στην ελάχιστη χρονική διάρκεια της λήψης.

Ας παρατεθεί εδώ ένα παράδειγμα για την πιο άμεση κατανόηση των γραφομένων. Ας φανταστούμε μία φωτογραφία τοπίου, όπου απεικονίζονται με κάθε λεπτομέρεια, κάποιοι καμπυλόγραμμοι καταπράσινοι λόφοι, δένδρα (μερικά από αυτά ανθισμένα) στο πρώτο πλάνο, και στο επάνω μέρος ο γαλάζιος ουρανός με τη διακριτική παρουσία κάποιων λευκών σύννεφων. Ας υποθέσουμε ότι αυτά καταλαμβάνουν, περίπου, τα τρία πέμπτα του φωτογραφικού κάδρου, από το αριστερό άκρο έως λίγο μετά το μέσο, σε ένα, οριζόντια χρησιμοποιούμενο, ορθογώνιο παραλληλόγραμμο.



Σχ.19Α

Σύνθεση ομοιογενών εικαστικών στοιχείων



Σχ.19Β

Εισβολή ανομοιογενούς (λόγω όγκου, φόρμας, μεγέθους, τόνου, υφής) στοιχείου



Σχ.20Α  
Ομοιογενής παραστατική απεικόνιση



Σχ.20Β  
Η κραυγαλέα παρουσία του εισβολέα  
καταστρέφει τις ισορροπίες της σύνθεσης



Έτσι, η χρωματική, τονική και υλική γκάμα που εμπριέχεται στην σύνθεση αυτή είναι ομοιογενής αφού, τόνοι του πράσινου, κηλίδες του πολύ απαλού ροζ, σχεδόν λευκού, (τα ανθάκια των δένδρων) βαθύ μπλε του ουρανού, διάφανο λευκό των λιγιστών σύννεφων, σκιαγραφούν την κυρίαρχη χρωματική της οντότητα. Έξαφνα, (λέξη εικαστικής, εδώ, σημασίας - οπτικό ξάφνιασμα) η πορεία των τονικών και χρωματικών αυτών μορφών, των φυσικών αυτών υλών ανακόπτεται από μία κάθετη μεταλλική παρουσία, η οποία διασχίζει το κάδρο από την κορυφή έως την βάση και δεν είναι άλλη από τον τοίχο ενός αποθηκευτικού χώρου, κατασκευασμένου από κυματοειδή, απαστράπτουσα, γαλβανισμένη λαμαρίνα, καταλαμβάνοντας τα υπόλοιπα δύο πέμπτα της εικόνας. Μία τόσο έντονη διαφορά των εικαστικών υλικών σύνθεσης, έχει προσπεράσει προ πολλού, τα όρια της απλής αντίθεσης και βρίσκεται σε τέτοιο στάδιο ανομοιογένειας και ανυπαρξίας ικανότητας επικοινωνίας της μίας περιοχής με την άλλη, ώστε μπορούμε, άφοβα, να υποστηρίξουμε ότι έχουμε δύο διαφορετικές εικόνες φιλοξενούμενες στο ίδιο φωτογραφικό καρρέ.

Βέβαια, η εμφάνιση ανομοιογένειας σε μία σύνθεση δεν οδηγεί πάντα σε φαινόμενα διχασμού της εικόνας.

Ένα άλλο παράδειγμα, θα βοηθήσει στην κατανόηση αυτού. Ταξιδεύουμε με αυτοκίνητο σε κάποια

ιταλική εθνική οδό στην ευρύτερη περιοχή της Τοσκάνης, όταν, πλησιάζοντας τα διόδια, διακρίνουμε στις πλαγιές του λόφου, στα αριστερά της εθνικής οδού, ένα πανέμορφο μεσαιωνικό χωριό. Εκμεταλλευόμενοι την υποχρεωτική στάση για πληρωμή, σταθμεύουμε το αυτοκίνητο με σκοπό τη φωτογράφιση του χωριού. Η χρωματική γκάμα στην οποία κινείται η εικόνα, είναι κυριαρχίας γήινων τόνων (πέτρινα κτίσματα με ξύλινες πόρτες και παράθυρα) με σημαντική, όμως, παρουσία του γαλάζιου (ουρανός) και του πράσινου (βλάστηση).

Ο φωτισμός είναι πλάγιος και εφραπτόμενος αναδεικνύοντας έτσι, τον όγκο των κτισμάτων και την ανάγλυφη υφή της επιφάνειάς τους. Η φωτογραφική μηχανή που διαθέτουμε, έχει το μειονέκτημα να αποτυπώνει περισσότερη εικόνα από αυτή που είναι ορατή στο σκόπευτρό της κατά την εστίαση. (Οι περισσότερες φωτογραφικές μηχανές έχουν αυτό το κατασκευαστικό μειονέκτημα). Κατά την εμφάνιση, αργότερα, του φιλμ, μας περιμένει μία έκπληξη. Στην άκρη της εικόνας, έχει κυριολεκτικά διεισδύσει ο εισβολέας, που δεν είναι άλλος από το, έντονου κίτρινου - κόκκινου χρώματος, σήμα κινδύνου της τροχαίας, το οποίο εισβάλλοντας στα δεξιά της εικόνας προκαλεί σωρεία ανομοιογενειών, όπως, χρωματική, φόρμας, ύλης, όγκου κ.ά.

Η εννοιακή - θεματική ανομοιογένεια, στη συνέχεια, αφορά στη φωτογραφία, όχι σαν μονάδα αλλά

σαν σύνολο, όταν δηλαδή, αντιμετωπίζουμε μία σειρά έργων όπου ο εικονοποιός τα παρουσιάζει σαν μέρη μίας εννοιακής ενότητας π.χ. μονοθεματική ακολουθία, για ρεπορτάζ ή έκθεση. Πριν προχωρήσουμε σε αυτήν την ανάλυση, χρήσιμο θα ήταν να γίνει προηγουμένως, μία αναφορά στην τεχνική ομοιογένεια γραφής, η οποία εκ προοιμίου υπάρχει στη φωτογραφική εικόνα λόγω της φύσης της. Αυτό όμως, δεν σημαίνει ότι και μία ενότητα εικόνων έχουν εξασφαλισμένη ομοιογένεια, μόνο και μόνο επειδή παράγονται από το ίδιο καταγραφικό - εκφραστικό μέσο. Κατανοητή και απολύτως αποδεκτή λοιπόν, θα ήταν η απορία τουλάχιστον, ενός επισκέπτη έκθεσης με αντικείμενο την φωτογραφία δρόμου, όπου οι διάφορες σκηνές απεικονίζονται άλλοτε σε κάδρα μικρά, άλλοτε σε υπερτετραπλάσια, αλλού έγχρωμα και αλλού ασπρόμαυρα, κάποια από αυτά με έντονο κοντράστ και χοντρό κόκκο τη στιγμή που κάποια άλλα κινούνται σε περιοχές χαηλόφωνων γκρι.

Εύλογο λοιπόν το ξάφνιασμα και η δυσπιστία, όταν αντιμετωπίζει εικόνες με τεράστιες οπτικές διαφορές, αφού ένα μέρος των εκτιθέμενων θεμάτων έχει αποτυπωθεί με ευρυγώνιο φακό, ένα άλλο μέρος με κανονικό και ένα άλλο με τηλεφακό. Φανταστείτε, για να γίνει ακόμη πιο ακραία η ανομοιογένεια του συγκεκριμένου παραδείγματος, (που φυσικά δεν απειλεί μόνο την φωτογραφική δημιουργία αλλά κάθε είδους εικονοποίηση που θα ήθελε να παρουσιαστεί σε σύνολο εικόνων) την συνέχιση της ανομοι-

ογένειας και εκτός της επιφάνειας απεικόνισης. Όταν δηλαδή, αυτή πλέον, αγγίζει και τον τρόπο παρουσίασης των έργων, αφού η έκθεση θυμίζει υπεραγορά κορνιζών αρχίζοντας με αλουμινένιες κορνίζες, συνεχίζοντας με ξύλινες και περνώντας μέσα από έργα με καθόλου κορνίζες, καταλήγει σε γύψινες, μερικές από τις οποίες ... χρυσοποϊκίλτες!...

Παρομοίως, η εννοιακή ομοιογένεια αναφέρεται σε σύνολο εικόνων που επίσης αποτελούν μία κοινή ενότητα. Μέσα στα πλαίσια της ενότητας θα πρέπει να κινηθεί η θεματογραφία του συνόλου των εικόνων που την απαρτίζουν. Έτσι, είτε η θεματογραφία κινείται στα πλαίσια της παραστατικής απεικόνισης είτε της αφηρημένης, **θα πρέπει να εμφανίζεται σαφής η κατευθυντήρια γραμμή πάνω στην οποία κινούμενος ο εικονοποιός και το σκεπτικό της οποίας ερμηνεύοντας, δημιούργησε.** Με αυτό τον τρόπο η αφηρημένη, για παράδειγμα, θεματογραφία αναζήτησης της σχέσης του σημείου με τον άξονα και τη φόρμα, θα μπορούσε να είναι ο κοινός τόπος συνάντησης των εικόνων μίας ενότητας όπου δεν θα μπορεί να αφομοιωθεί μία σύνθεση αποκλειστικής σχέσης όγκων ή, ακόμα χειρότερα, μία εικόνα ρεαλιστική π.χ. ένα αθλητικό στιγμιότυπο.

Φωτογραφικά, παράλληλα, ένα ρεπορτάζ κοινωνικού περιεχομένου με θέμα τη μετανάστευση, θα κινηθεί και θα αναζητήσει θεματογραφία σε χώρους συνάντησης μεταναστών και επομένως, μακριά

από τις επιδείξεις μόδας και ακόμη μακρύτερα από την ... μακροφωτογραφική απόδοση του εντόμου που αναζητά τη γύρη του.

Τελειώνοντας, θα ήταν χρήσιμο να γίνει μία σύντομη έστω αναφορά σε φαινόμενα ανισότητας, συχνά συναντόμενα ακόμη και μέσα στην ίδια ενότητα. Ανισότητας εκφραστικής και εικαστικής δύναμης. Δεν είναι λίγες οι φορές που στα πλαίσια μίας ομοιογενούς, κατά τα άλλα, ενότητας, συναντάται σαφής έλλειψη ισοδυναμίας των εκτιθεμένων, όταν οι αρκετά μεγάλες διαφορές εικαστικής και εκφραστικής δύναμης από εικόνα σε εικόνα, τραυματίζουν την συνέχεια του συνόλου και την συνέπεια του δημιουργού. Αυτός ο εγκυμονών κίνδυνος, υπαγορεύει την πολύ συνειδητή και αυστηρή επιλογή των, προς έκθεση ή εκδοση, εικόνων, ώστε να αποφευχθεί η παρουσία αδύναμων. Είναι λανθασμένο να πιστεύεται ότι οι αδύναμες εικόνες αναδεικνύουν τις καλές, την στιγμή που μοιραζόμενες την αδυναμία τους με τις υπόλοιπες της ενότητας, χαρακτηρίζουν το σύνολο.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ

### *Αντίθεση*

---

Δύο είναι οι περιοχές εντός των οποίων κινούνται οι αντιθέσεις σε μία σύνθεση: οι εννοιακές και οι εικαστικές. Εικαστικές αντιθέσεις εμφανίζονται όταν εντός της σύνθεσης συνυπάρχουν εικαστικά στοιχεία και δομικά υλικά έντονων ή απλά εμφανών διαφορών. Όταν δηλαδή στο έργο, υπάρχει διαφορά φορμών (σχήματος, χρώματος, τόνου) διαφορά όγκου - ματιέρας, διαφορά δυνάμεων αξόνων και κατευθύνσεων, διαφορά αριθμού και χώρου κατανομής σημείων. Εννοιακή, παράλληλα αντίθεση, υπάρχει όταν τα εικονιζόμενα σε εικονική - παραστατική σύνθεση, οδηγούν σε ερμηνείες τέτοιες ώστε οι έννοιες των παριστάμενων ενός έργου να είναι μεταξύ τους αντικρουόμενες προκαλώντας έτσι, αντίθεση περιεχομένου μηνύματος.

Το παράδειγμα που θα ακολουθήσει, θα χρησιμοποιηθεί για ανάλυση και κατανόηση των δύο αυτών περιοχών αντιθέσεων. Θα ξεκινήσουμε με την εννοιακή. Το θέμα θα είναι μία νεκρή φύση, της οποίας τα παριστώμενα είναι ένα ανθοδοχείο και μία γλάστρα.

Η γλάστρα φιλοξενεί ένα, πλήρους ζωής, φυτό με λαμπερά άνθη, ενώ αντίθετα στο ανθοδοχείο (όπου είναι εμφανείς οι απόηχοι προηγούμενης λαμπρότητας υγείας και ζωντάνιας) γίνεται μία αγωνιώδης προσπάθεια ζωοδότησης των κομένων ανθών που περιέχονται σε αυτό. Μία προσπάθεια αναζωογόνησης, μέσω ενός απομυζημένου, ελαφρώς κιτρινωμένου και καταναλωθέντος από θρεπτικές ουσίες, νερού. Τα άνθη που φιλοξενούνται στο ανθοδοχείο, δείχνουν πλέον έντονα τα σημεία του τέλους τους, αφού οι μίσχοι έχουν απωλέσει το πρώτο σφρίγος και αρχίζουν οι ευθείες τους να μετατρέπονται σε καμπύλες με καθοδική πορεία, ενώ συνάμα τα πέταλά τους έχουν αρχίσει να αραιώνουν γεμίζοντας το, περίξ του βάζου, επίπεδο. Η εννοιακή αντίθεση εδώ, είναι εμφανέστατη.

Έχουμε τη συνύπαρξη, σε μία σύνθεση, δύο αντίθετων εννοιών της ίδιας όμως βιολογικής πορείας, όπου η μία είναι η έκφραση της πορείας προς την υπέρτατη στιγμή της ολοκλήρωσης - αν όχι ή ίδια ή ολοκλήρωση και λαμπρότητα - ενώ η άλλη σηματοδοτεί την πορεία προς το τέλος. Εν συντομία, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι τα δύο είδωλα της εικόνας μας, μεταφέρουν αντίθετες έννοιες, εκλαμβάνόμενη η γλάστρα ως ζωή και το ανθοδοχείο ως θάνατος. Αυτή είναι μία ευθεία εννοιακή αντιπαράθεση εικονιζόμενων και επομένως, ευθεία και άμεση αντίθεση. Θα μπορούσε το ίδιο θέμα, με σχετικά μικρές διαφοροποιήσεις, να οδηγήσει σε πολυπλοκότερες εννοια-

κές αντιθέσεις "χιαστής" δομής, καταφεύγοντας, ενίοτε, και στην αντίφαση.

Αν για παράδειγμα, αντικαταστήσουμε το ολοζώντανο φυτό της γλάστρας, με κάποιο μαραμένο ή και ξερό και τα μαραμένα και ξεραμένα άνθη του βάζου αντικατασταθούν με άλλα φωτεινά και ολόδροσα, τότε έχουμε μία αντιφατική, χιαστή θα μπορούσαμε να πούμε, αντίθεση, όταν εκεί που θα έπρεπε να εμπεριέχεται η ζωή είναι το τέλος και το αντίθετο. Εκεί που θα έπρεπε να εμπεριέχεται η ζωή ή ακόμη και αυτό το ανώτατο σημείο ολοκλήρωσής της, έχουμε τα υπολείμματά της ή και την πλήρη απουσία της, ενώ αντίθετα στο ανθοδοχείο (σε έναν, εκ προοιμίου, προκαθορισμένης προς το τέλος, πορείας, χώρο) έχουμε εικόνα ζωής ή ακόμα και μήνυμα ολοκληρωμένης, υπέρτατου σημείου, πορείας: την πλήρη ανθοφορία. Αυτή είναι μία κατάλληλη στιγμή για να σημειωθεί ότι, η ύπαρξη εννοιακών αντιθέσεων σε μία σύνθεση, δεν εξασφαλίζει και τις εικαστικές αντιθέσεις ή το αντίθετο.

Πριν περάσουμε σε μία εικαστική ανάλυση του προηγούμενου παραδείγματος, καλό θα ήταν να γίνει αναφορά στον κίνδυνο που ελοχεύει στην, πάσει θυσία, προσπάθεια ένταξης εικαστικής αντίθεσης σε μία εικόνα. Η αντίθεση ή οι αντιθέσεις σε μία σύνθεση θα πρέπει, όποιου μεγέθους και αν ο εικονοποιός επιλέξει να είναι, να προέρχονται από αντιπαραθέσεις βασιζόμενες στα ίδια εικαστικά



υλικά, στην ίδια τεχνική γραφής. Έτσι, το εικαστικό αυτό εγχείρημα, αποκλείοντας το ετερόκλητο και το μη αφομοιούμενο - ανομοιογενές, θα αποδώσει ένα σύνολο αδιάσπαστο και ομοιογενές. Η έντονη επιθυμία του εικονοποιού για ύπαρξη μεγάλου μεγέθους αντίθεσης στο έργο του, επιδιώκοντας με τον τρόπο αυτό το ξάφνιασμα και κατά προέκταση τον εντυπωσιασμό, τον οδηγεί πολλές φορές, στην εισαγωγή ετερόκλητων στοιχείων και στην υιοθέτηση ανομοιογενών και μη αφομοιούμενων τεχνικών με αποτέλεσμα την διάσπαση της εικαστικής ένότητας, την ανομοιογένεια και επομένως την μη συνοχή της σύνθεσής του. Την μη - σύνθεση.

Κατανοώντας το προηγούμενο κεφάλαιο, αυτό της ομοιογένειας, δημιουργείται η βεβαιότητα ότι, ένα ανομοιογενές τμήμα σε μία εικόνα είναι ξένο, ετερόκλητο, μη επιθυμητό, οδηγώντας έτσι, στην επιθυμία αφαιρέσής του. Η αντίθεση, απεναντίας, όσο δυνατή και αν είναι, όχι μόνο δεν δημιουργεί την ανάγκη απομάκρυνσής της, αλλά είναι εντελώς επιθυμητή έως και αναμενόμενη. Φανταστείτε να παρευρίσκεσθε σε αίθουσα συναυλιών για ακρόαση γνωστής κλασσικής σύνθεσης μεγάλου συνθέτη, όπου το πέραςμα από τους απαλούς ψιθύρους θροΐσματος των φύλλων της μίας εποχής στην γρήγορη ρυθμική και δυνατή εισαγωγή της επόμενης, όχι μόνο δε ξαφνιάζει διαγράφοντας έτσι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ της προ και μετά περάσματος περιοχής, αλλά γίνεται αποδεκτό με ευχαρίστηση, συνεπαίρνει,

έλκοντας σαν μαγνήτης, από την παγωμένη ακινησία της εποχής των γυμνών δέντρων στην αεικίνητη και ζωηφόρα εποχή της αναγέννησης.

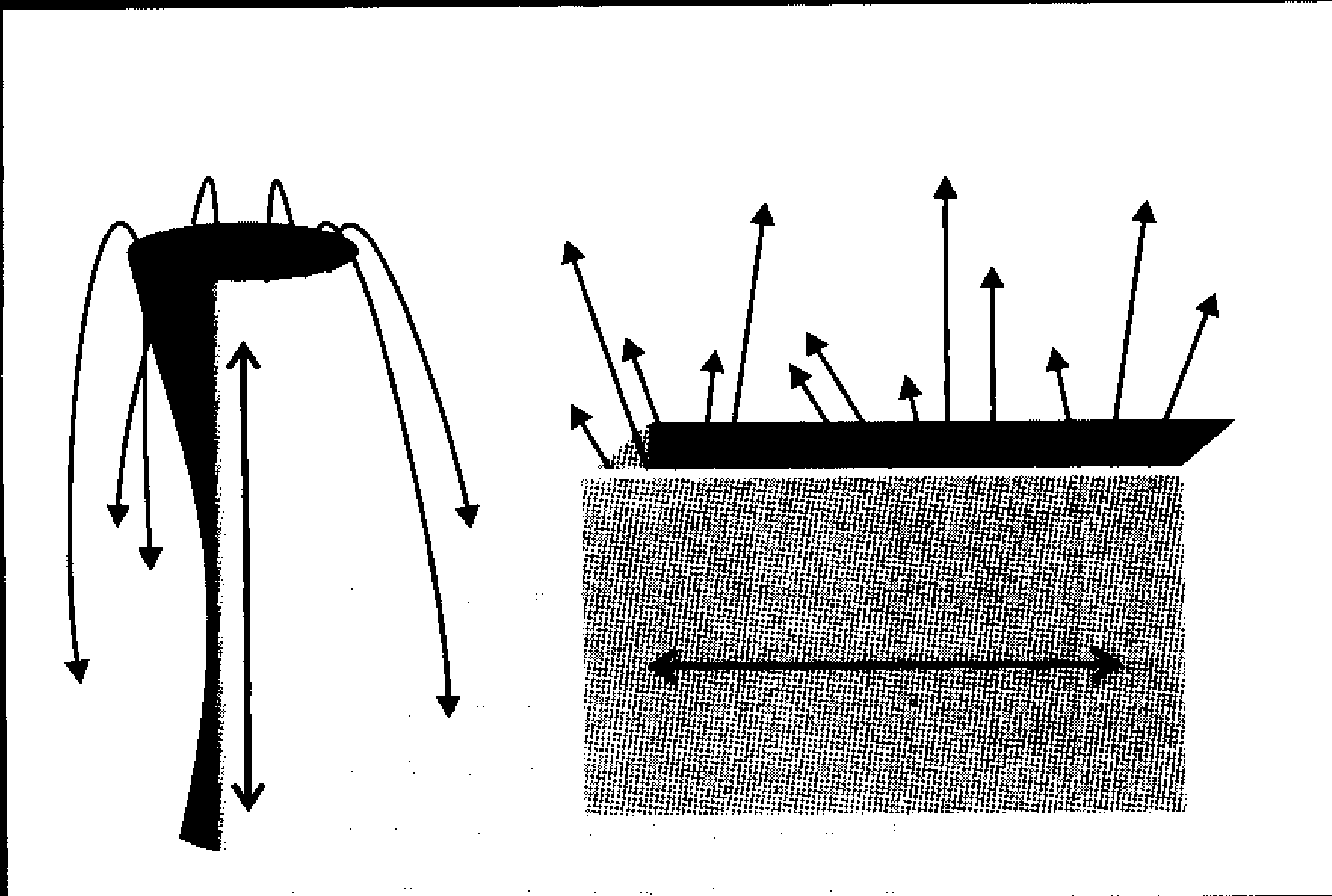
Είναι δηλαδή μία αντίθεση εντελώς αποδεκτή, γιατί είναι αναμενόμενη, όπως αναμενόμενη είναι και η ακολουθία της μίας εποχής από την άλλη ή η ακολουθία της καταιγίδας από την ηρεμία. Σκεφτείτε, αντίθετα, πόσο ενοχλημένοι θα νοιώσετε όταν στην φυσική ροή της κλασσικής αυτής σύνθεσης εισβάλλει με αυθάδεια, έντονο σόλο ηλεκτρικής κιθάρας σε ήχους βαρέων μετάλλων! Προσπάθειες τέτοιες, έντονης αντιπαράθεσης, με στόχο το ξάφνιασμα και τον εντυπωσιασμό μέσω του θορύβου, πραγματοποιήθηκαν και πραγματοποιούνται αρκετές, όχι μόνο στον μουσικό και στον εικαστικό χώρο, αλλά γενικότερα στον καλλιτεχνικό και πέρα από αυτόν. Αυτές οι προσπάθειες γεννώνται, κορυφώνονται και ολοκληρώνονται εντός της εφήμερης και κοντόφθαλμης σφαίρας του εντυπωσιασμού.

Για την περιγραφή και ανάλυση της εικαστικής αντίθεσης τώρα, θα χρειαστεί μία, εκ νέου, περιγραφή της εικόνας του παραδείγματος, γλαφυρότερη εικαστικά, αυτή την φορά. Το κάδρο της σύνθεσης θα είναι ένα οριζόντιο ορθογώνιο παραλληλόγραμμο. Το αριστερό μέρος καταλαμβάνει το ψηλό, στενό, γυάλινο, ελαφράς μπλέ απόχρωσης, ανθοδοχείο, ενώ το κέντρο - δεξιό τμήμα της σύνθεσης καταλαμβάνει η κεραμική μακρόστενη οριζόντια γλάστρα

κοκκινοκίτρινων αποχρώσεων. Το σημείο παρατήρησης βρίσκεται ψηλότερα της νεκρής φύσης, σε σημείο τέτοιο, που να είναι ορατή η επιφάνεια του νερού και η επιφάνεια του χώματος που περιέχονται σε αυτά, αντίστοιχα.

Στην γλάστρα υπάρχει φυτό με πυκνή φυλλωσιά έντονου πράσινου χρώματος μέσα από την οποία "εκτοξεύονται" ανοδικά και προς όλα τα σημεία του χώρου, μίσχοι οι οποίοι απολήγουν σε λαμπερά κόκκινα ανθάκια (π.χ. γεράνι). Αντίθετα, στο βάζο υπάρχει μια μαραμένη, πλέον, δέσμη κίτρινων ανθών (π.χ. μαργαρίτες) των οποίων οι "κουρασμένοι" κλώνοι μην αντέχοντας το βάρος των ανθών, έχουν γείρει σχηματίζοντας καμπυλόγραμμες καθοδικές γραμμές, όπως έχει προαναφερθεί. Η σύνθεση είναι στημένη στο επίπεδο ενός καλογυαλισμένου μαρμάρινου τραπεζιού το οποίο βρίσκεται μπροστά από γκρί τοίχο ανάγλυφης υψής. Ο φωτισμός είναι πλάγιος.

Οι εικαστικές αντιθέσεις που εμφανίζονται είναι πολλαπλές και αφορούν σε όλα τα εικαστικά δομικά υλικά. Το φόντο, κατ' αρχήν, εμπεριέχει αντίθεση φόρμας σε μέγεθος και τόνο. Το λευκό, δηλαδή, σε αντίθεση με το γκρι, για τον τόνο, και η μεγάλη γκρι φόρμα του τοίχου σε αντίθεση, με την μικρή λευκή του επιπέδου, για το μέγεθος. Το φόντο επίσης, παρουσιάζει αντίθεση υψής - ματιέρας. Η καλογυαλισμένη μαρμάρινη επιφάνεια του τραπεζιού σε αντίθεση με τον γκρί τοίχο του οποίου η ανώμαλη



Σχ.21  
Εδώ γίνονται εμφανείς  
κάποιες από τις αντιθέσεις του παραδείγματος  
(φορμών, όγκων, αξόνων-κατευθύνσεων).

επιφάνεια αναδεικνύεται από τον πλάγιο φωτισμό, ο οποίος δημιουργώντας σκιές στην παραμικρή προεξοχή προβάλλει μία τρίτη διάσταση βάθους καθιστώντας την επιφάνεια αυτή περισσότερο ανάγλυφη. Διεισδύοντας αναλυτικά στο θέμα, θα δούμε ότι οι αντιθέσεις διαδέχονται η μία την άλλη.

Έτσι, ανακαλύπτουμε αντίθεση όγκων (η στιβαρή και ογκώδης παρουσία της γλάστρας σε αντιπαράθεση με την εύθραυστη, διάφανη - μη όγκου, παρουσία του ανθοδοχείου), αντίθεση φορμών (η λεπτή τριγωνική του βάζου σε αντίθεση με την πλατιά οριζόντια της γλάστρας), αντίθεση χρωμάτων (το πράσινο με το κόκκινο, το κίτρινο με το μπλε, κ.λπ.), αντίθεση ύλης (το χώμα με το νερό, ο ψημένος πηλός με το γυαλί), αντίθεση θερμοκρασίας (ζεστό κοκκινοκίτρινο κεραμικό, κρύο ψυχρής υλικής και χρωματικής υπόστασης μπλε γυαλί), αντίθεση αξόνων (οριζόντιος άξονας της γλάστρας, κάθετος του ανθοδοχείου, ανοδικής πορείας οι άξονες των κόκκινων ανθών, καθοδικής των κίτρινων), αντίθεση σημείων (μεταξύ των διάσπαρτων εκτινασσόμενων κόκκινων ανθών του φυτού της γλάστρας και των συγκεντρωμένων πτωτικής κατεύθυνσης των κίτρινων του βάζου). (σχ. 21)

Συνεχίζοντας την ανάλυση οι προφανείς αυτές και άμεσα αντιληπτές αντιθέσεις, θα οδηγούσαν σε άλλες δευτερεύουσες, φορμών, όγκων, ύλης, αξόνων και σημείων, που η παράθεσή τους εδώ, θα οδηγού-

σε πιθανόν σε μία πολυπλοκότητα παρά στην αναγκαία, για την δεδομένη στιγμή, απλούστευση.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ενώ είναι πλέον κατανοητό το γεγονός ότι οι αντιθέσεις σε μία σύνθεση προσδίδουν ένταση, αντιπαράθεση, κινητικότητα και επομένως ζωή, θα ήταν λάθος η υιοθέτηση μίας άποψης που θέλει, εκ προοιμίου, υποτονική και αποτυχημένη μία σύνθεση επίπεδη, επαναλαμβανόμενη και μονότονη, μία σύνθεση χωρίς αντιθέσεις. Φανταστείτε πόσο διαφορετική, εικαστική και εννοιακή προσέγγιση θα είχαν δυο εικονοποιοί που προτίθενται να περιγράψουν - παραστήσουν το ίδιο θέμα με διαφορετικές, όμως, προσεγγίσεις, αποβλέποντας σε διαφορετικό στόχο.

Ας φανταστούμε, σαν θέμα μας, ένα μεγάλο κάμφο αγροτικού, ως επί το πλείστον, χαρακτήρα. Μεγάλες φυτείες αλληλοδιαδεχόμενων καλλιεργειών πανομοιότυπης εδαφικής μορφολογίας - επίπεδης - με ελάχιστες, πολύ σπάνιες και μακρυνές μεταξύ τους εξάρσεις, όπως τα λιγοστά διάσπαρτα δέντρα ή κάποιος χαμηλός λόφος. Οι δύο εικονοποιοί προτίθενται να περιγράψουν την τοποθεσία αυτή έχοντας διαφορετικά χαρακτηριστικά: διαφορετικές προσεγγίσεις και βιώματα, διαφορετικές ερμηνείες και διαφορετικό στόχο. Το μέσον είναι αδιάφορο. Μπορεί η εικόνα να είναι ζωγραφική, φωτογραφική ίσως, ή, καταλληλότερα για το συγκεκριμένο παράδειγμα, κινηματογραφική.

Ο πρώτος θα επιχειρήσει μία προσέγγιση επισκέπτη καθ' ότι το έργο του θα έχει έναν καθαρά ταξιδιωτικό χαρακτήρα. Έχει συγκεκριμένη αποστολή εικονοποίησης αυτής της περιοχής με σαφή επιθυμία ωραιοποίησης. Το προϊόν του θα έχει συγκεκριμένο αποδέκτη με πιθανότερο σκοπό χρησιμοποίησης τον εμπορικό. Έτσι, οι εικόνες που θα δημιουργηθούν θα είναι σαφώς επιλεκτικές εξαιρώντας οτιδήποτε το μη επιθυμητό. Προσπαθώντας να προσδώσει, σε ένα από φύσεως επίπεδο μουντό και επαναλαμβανόμενο τοπίο, κάποια χάρη, θα προσφύγει σε τέτοιες οπτικές γωνίες και τέτοια τεχνικά μέσα που καταστρατηγώντας σαφώς την πραγματικότητα, θα αποδώσουν μία περιγραφή της οποίας το μήνυμα θα είναι, κατά κύριο λόγο, αρεστό και ευπρόσδεκτο.

Συνεπώς, θα διάλέξει την οπτική γωνία που εμπειρίχει έστω αυτή τη μικρή καμπύλη του λόφου, θα εντάξει στις εικόνες τα λιγοστά δέντρα από διαφορετικές, όμως, γωνίες, δίνοντας με τον τρόπο αυτό, μία πληροφορία για έναν κατάφυτο κάμπο, όταν όλα του τα δέντρα μετριώνται στα δάχτυλα του ενός χεριού, θα περιμένει υπομονετικά εκείνη την ώρα που ο, χαμηλός στον ορίζοντα, ήλιος μακραίνει τις σκιές και χρωματίζει το "σκηνικό" πορτοκαλοκόκκινο, εξασφαλίζοντας έτσι την ανάγλυφη υφή των σπαρτών και μία ρομαντικότερη γενική αίσθηση και ούτως ειπείν, θα επιδιώξει να εντάξει στις εικόνες του οτιδήποτε το αξιοποιήσιμο, εν ονόματι του σκοπού, για ένα αρεστό, και προφανώς εμπορικό, αποτέλεσμα.

Ακολουθώντας αυτές τις διαδρομές, μέσω τεκμηριωμένης γνώσης και πείρας, δίνει κίνηση, αντίθεση, και επομένως ζωτικότητα σε έναν, από την φύση του, ακίνητο και στατικό χωρίς εξάρσεις, χώρο, επιτυγχάνοντας τον στόχο του, και ικανοποιώντας, κατά προέκταση, τον πιθανό παραγγέλοντα.

Ο δεύτερος, στοχεύει σε μία τελείως διαφορετική περιγραφή, αφού προθεσή του είναι η εικονοποίηση της μνήμης, η εικονοποίηση της παιδικής του οπτικής πραγματικότητας όταν, γέννημα - θρέμμα αυτού του τόπου, οι αναλλοίωτες, στον χρόνο, περιβάλλουσες αυτές εικόνες, διαμόρφωσαν αισθητική και ψυχισμό.

Επιστρέφει λοιπόν, με μία διάθεση αναζήτησης του πώς και του γιατί, με μία διάθεση ερμηνείας του χώρου εκείνου, όπου τα μικρά παιδικά του βηματάκια, σημειωτόν θύμιζαν περισσότερο παρά μετακίνηση, αφού ο χώρος, παρ' όλα τα μέτρα ή τις εκατοντάδες των μέτρων που διένυε, παρέμενε ίδιος και अपαράλλαχτος, όπως ίδιος και अपαράλλαχτος και στατικός και μονότονος και επαναλαμβανόμενος παρέμενε όταν τα μέτρα γίνονταν χιλιόμετρα, αφού τα ίχνη των παιδικών βημάτων αντικαταστάθηκαν από ροδιές ποδηλάτου σε ένα, πάντα, φρεσκοσκασμένο χώμα. Αυτός ο κάμπος φαινόταν να μην τελειώνει πουθενά!...

Η θάλασσα και τα βουνά, μόνο σε εικόνες χάρτινες και σε περιγραφές δασκάλων. Ο κόσμος όλος,



έμοιαζε λες, κάμπος και αυτός ατελείωτος. Ο κάμπος ο στατικός, ο κάμπος χωρίς αντιθέσεις, ο κάμπος που με την συχνή πυκνή ομίχλη του, γινόταν πνιγηρός αποκόπτοντας κάθε δίοδο πραγματικής ή φανταστικής εξόδου, τότε που ο χρόνος κυλούσε πολύ πιο αργά από τον χρόνο που έμαθε τώρα.

Έτσι, επιστρέφει σε μία προσπάθεια αναζήτησης και ερμηνείας εκείνων των εικόνων που δεν άλλαξαν, εκείνου του χρόνου που δεν κύλαγε. Επόμενη είναι λοιπόν, μία εντελώς αντίθετη προσέγγιση από αυτήν του πρώτου εικονοποιού, αφού η επιθυμία ωραιοποίησης και θεμιτά μεταποιημένης περιγραφής του πρώτου, στον δεύτερο γίνονται φοβία, το προς αποφυγή ναρκοπέδιο, αφού μία κάποια εξασθένιση της μνήμης σε συνδυασμό με κάποιοι στην πόλη αποκτηθέντα κομφορμισμοί, μπορούν να οδηγήσουν στον δυναμιτισμό της πρόθεσης για ειλικρινή προσέγγιση.

Συνεπώς, θα επιχειρήσει, οι εικόνες του, να βγουν γυμνές, λιτές, στατικές και κάποιες μουντές και πνιγηρές. Θα καταγράψει με την οπτική του ανθρώπινου ματιού, με κανονικούς δηλαδή φακούς, πιθανόν από το ύψος των ματιών ενός παιδιού, αποφεύγοντας με επιμέλεια, κάθε τι, που δεν θα βρίσκει ανταπόκριση στην εναπομείνουσα παιδική μνήμη. Φανταστείτε λοιπόν, τα προϊόντα των δύο αυτών δημιουργών, που ενώ προέκυψαν από την περιγραφή του ίδιου ακριβώς χώρου, δεν φανερώνουν καμμία ομοιότητα. Το πρώτο προϊόν έχοντας στόχο την

ωραιοποίηση, καταφεύγει στην υιοθέτηση αντιθέσεων χρωματικών, τονικών, όγκων, αξόνων, επιπέδων ή φορμών, στην εναλλαγή, στην έκπληξη, στην αντιπαράθεση, στην εικόνα χάρης, κίνησης και διαφοροποίησης, στη ζωντανή εικόνα.

Ο δεύτερος παράγει εικόνα βαριά, δυσκίνητη και φορές ακίνητη, όμοια, επαναλαμβανόμενη, επίπεδη και όμως, η περιγραφή του δεν προκαλεί την άρνηση, ούτε την απόρριψη αλλά την ... νοσταλγία!

Ποια από τις δύο εικόνες είναι πιο δυνατή; Μπορεί να γίνει σύγκριση; Σίγουρα όχι. **Η μία οφείλει την δύναμή της στην επιτυχημένη προσπάθεια θεμιτής ωραιοποίησης, στην χάρη, την κίνηση, την αντίθεση. Η άλλη οφείλει την δύναμή της στην απόδοση της αλήθειας, στην βαρύτητά της, την στατικότητα και την μη αντίθεση.** Ο προβληματισμός λοιπόν του εικονοποιού, δεν θα πρέπει να αναλλώνεται στο ποιά συνταγολογική διαδρομή θα ακολουθήσει, για εξασφαλισμένα επιτυχημένο αποτέλεσμα, αλλά στην κατανόηση και συνειδητοποίηση αυτού, που του έχει παραγγελθεί ή/και στο τι, πραγματικά, η ψυχή του θέλει να αφηγηθεί.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΔΕΚΑΤΟ

### *Κίνηση*

---

Αντικείμενο του παρόντος κεφαλαίου είναι η κίνηση και η μη κίνηση - στατικότητα, στην εικαστική σύνθεση και συγκεκριμένα η απόδοση ή μη, της κίνησης στην εικόνα, αν και θα καταστεί αναπόφευκτη μία, μικρή έστω, αναφορά σε υπέρτατη καλλιτεχνική έκφραση: στην αρχαία ελληνική γλυπτική. Οι εννοιακές ερμηνείες των όρων κίνηση - στατικότητα, θα μπορούσαν να οδηγήσουν κάποιους στην άποψη πως η υπόθεση διαχωρισμού κίνησης και μη κίνησης, σε μία εικαστική δημιουργία, είναι υπόθεση απλή, όπως επίσης απλή, θα μπορούσε να θεωρηθεί η απόδοση της κατάστασης που επιλέχθηκε να περιγραφεί από τον καλλιτέχνη, αφού μέσω της θεματογραφίας, κατά πρώτο λόγο και δεύτερο μέσω της στάσης και της θέσης των παριστομένων στην απεικόνισή του, θα είχε εξασφαλισμένη ή την ύπαρξη κίνησης στην σύνθεσή του και επομένως, την ύπαρξη ζωτικότητας ή την πλήρη στατικότητα με ό,τι συνεπάγεται αυτό.

Τα πράγματα όμως, δεν φαίνεται να είναι τόσο απλά, όσο πίστεψαν και πιστεύουν ότι είναι, καλλιτέχνες διαφόρων προελεύσεων και εποχών όπως μαρτυρεί το έργο που παρήγαγαν ή παράγουν. Για να γίνει άμεσα αντιληπτό αυτό, αφού βεβαίως αναφερθούν και συγκεκριμένα παραδείγματα, θα επιχειρηθεί η κατανόηση πρώτα, του όρου κίνηση εννοιακά και εικαστικά. Κίνηση κατ' αρχήν έχουμε, όταν ένα φυσικό σώμα, μεταβάλλει την θέση του σε σχέση με κάποιο σταθερό σημείο. Επομένως η πρώτη προσέγγιση του εικονοποιού με την έννοια κίνηση, λογικό είναι να πραγματοποιείται μέσω της απόδοσης θεμάτων - αντικειμένων τέτοιων, που να εμπεριέχουν, ως έννοιες, ως φυσικά σώματα και ως θέση, την κίνηση. Συνεπώς, η απεικόνιση ενός αεροπλάνου που πετάει ανάμεσα απ' τα σύννεφα ή ενός αυτοκινήτου που κινείται στον δρόμο ή ενός σώματος που πέφτει, ενός μήλου που κατευθύνεται προς τη γη έχοντας μόλις αποκοπεί από το δένδρο, δείχνουν να ικανοποιούν, σε πρώτη φάση, την επιθυμία του δημιουργού για την απόδοση της κίνησης στην θεματογραφία του.

Επίσης, σε σπανιότερες περιπτώσεις επιθυμίας απόδοσης της ακινησίας, της πλήρους στατικότητας, θα αρκούσε, η επιλογή κάποιων, παντελώς, στατικών θεμάτων ή, έστω, θεμάτων που θα μπορούσαν και να κινηθούν αλλά στη φάση της εικονοποίησης αποδίδονται στατικά. Εάν λοιπόν, είχαν έτσι τα πράγματα, εδώ θα μπορούσε να ολοκληρωθεί και

το παρόν κεφάλαιο, συνοψίζοντας ότι αρκεί να απεικονισθεί μία ανθρώπινη φιγούρα σε στάση προσοχής για να αποδοθεί η στατικότητα και θα αρκούσε η παράσταση μίας άλλης, σε στάση κίνησης (π.χ. δρομέας σε διασκελισμό), για να αποδοθεί η κίνηση. Οπότε, έχοντας εξασφαλισμένο το αποτέλεσμα, λόγω της θεματογραφίας, θα μπορούσαμε (όποτε αυτό θα ήταν επιθυμητό) να καταφεύγουμε στην αναζωογόνηση ή ακόμη και στην ζωοδότηση εικόνων μέσω των "κινητικών" και επομένως, "ζωντανών" ειδώλων ή να επωφελούμεθα, χρησιμοποιώντας κατάλληλα, την δύναμη της αίσθησης της στατικότητας, μέσω, απολύτως στερουμένων κίνησης, εικονιζομένων.

Επειδή όμως, τα πράγματα δεν φαίνεται να έχουν έτσι, θα χρειαστεί και εδώ, όπως και σε άλλα κεφάλαια που προηγήθηκαν, να γίνει σαφής διαχωρισμός μεταξύ της εννοιακής και της εικαστικής ερμηνείας του όρου. Μεταξύ εννοιακής και εικαστικής κίνησης.

Εννοιακή κίνηση είναι αυτά που μόλις προαναφέρθηκαν. Ένα φυσικό σώμα, αυτοδύναμης ή ετεροδύναμης ικανότητας μεταβολής θέσης, που βρίσκεται σε κατάσταση κίνησης, απεικονίζεται από τον δημιουργό εκείνη την δεδομένη στιγμή και έτσι μέσω αυτού του έργου έχουμε την περιγραφή ενός γεγονότος πρωτεύοντως κινητικού. Εδώ θα πρέπει να γίνει κατανοητή η ύπαρξη διαχωριστικής γραμμής μεταξύ της περιγραφής του γεγονότος της κίνησης

και της δημιουργίας κινητικής σύνθεσης. Η διαφορά είναι τεράστια μα, εν τούτοις, η σύγχυση είναι συχνά συναντώμενη. Είναι επομένως, πιθανόν, ο δρομέας της προηγούμενης περιγραφής, ακόμα και αν η ιδιότητά του η ίδια υπαγορεύει την πρωταγωνιστική παρουσία της κίνησης, ακόμα και αν η στάση του εν εξελίξει διασκελισμού φαίνεται να εξασφαλίζει τον χαρακτηρισμό "κινητική" στην σύνθεση, εν τούτοις το αποτέλεσμα να είναι εντελώς το αντίθετο από το αναμενόμενο, αποδίδοντας μία σύνθεση της οποίας όχι μόνον η κίνηση δεν εξασφαλίστηκε αλλά και αυτό το ίδιο το κινούμενο θέμα, μοιάζει να είναι "παγωμένο" σε μία αβέβαιη κατάσταση μεταξύ της απομίμησης κίνησης και της ακινησίας.

Διότι, ως επισημανθεί εδώ, η έλλειψη κίνησης, η αποτυχία της απόδοσης κίνησης δεν σημαίνει ότι μας εξασφαλίζει αυτόματα το άλλο άκρο, αυτό της απόλυτης στατικότητας - κατάσταση που και αυτή χειριζόμενη συνειδητά, εκπέμπει δύναμη - αλλά μένει σε μία μη αναγνωρίσιμη και μη καθοριζόμενη, ούτε από τον δημιουργό ούτε από τους θεατές του έργου, κατάσταση. Ο δρομέας λοιπόν μένει "άψυχος", σαν κάτι να τον ακινητοποίησε, κατά την διάρκεια της εκτίναξης, κατά τη φάση του διασκελισμού, να τον πάγωσε, με αποτέλεσμα, η προσπάθεια καταγραφής και ερμηνείας του δρώμενου από τον καλλιτέχνη, να αποδώσει ένα σώμα στατικό μη ζωντανό, ένα σώμα σε αιώρηση. Φανταστείτε επίσης, τον δρομέα αυτόν αποδιδόμενο σε πλαίσιο σχέσης πλευρών

2 προς 3 που είναι και αρκετά επίμηκες και που η μορφή του ορθογωνίου αυτού πλαισίου θα μπορούσε να βοηθήσει στην προσπάθεια απόδοσης κίνησης, προσφέροντας και αρκετή διαδρομή, χρησιμοποιούμενο οριζόντια. Παρ' όλα αυτά, πολλοί λόγοι συνέτρεξαν, στο να μην καταστεί δυνατή η απόδοση της κίνησης, λόγοι που κάποιους από αυτούς, τους εξηγήσιμους, θα αναφέρουμε. Κάποιους μόνον, γιατί οι άλλοι υπεισέρχονται στη σφαίρα του μη εξηγήσιμου, που είναι το αισθητήριο του δημιουργού, η έμπνευση, το ταλέντο, το *Θείο άγγιγμα*.

Εδώ, πριν αρχίσουμε την επισήμανση των κυριότερων συνθετικών διαδρομών, των αφορυσών την κίνηση, καλό θα ήταν να γίνει - εν ονόματι αυτού του μη ερμηνευόμενου αισθητηρίου - η μικρή αναφορά, φόρος τιμής, στην *αρχαία ελληνική γλυπτική*.

*Κούρος και Κόρη*: υπέρτατα κινητικά δημιουργήματα της πρώιμης, απέριπτης ελληνικής γλυπτικής. Ανθρώπινες φιγούρες όρθιες, σμιλευμένες λιτά σε ενιαίο, ευθύ, συμπαγές, λευκό μάρμαρο με κύρια χαρακτηριστικά το αρχαϊκό, πολλαπλών ερμηνειών, μειδίαμα, τα κάθετα χέρια, τα ενωμένα στο σώμα, που απολήγουν σε κλειστές παλάμες και τα ενωμένα πόδια σε φάση έναρξης του πρώτου βήματος. Αυτού του βήματος που ενσαρκώνει την προσπάθεια εμφύσησης ζωής στην πέτρα. Δημιουργήματα που προκαλούν, όχι απλά το θαυμασμό, αλλά το δέος από την δύναμη και την ένταση που ακτινοβολούν στην

προσπάθειά τους να απεγκλωβιστούν από το μάρμαρο. Να απελευθερωθούν από την αόρατη δύναμη που τους κρατά σφιχτά τα χέρια στα πλευρά, που τους κρατά τα πόδια στο έδαφος. Την **ένταση** ενός, μόλις αρξάμενου, αρχαϊκού βήματος. Την ένταση μίας **δύναμης** που θέλει να βγεί. Την ένταση της μετέωρης **ενέργειας** τριών χιλιάδων χρόνων.

Επιστροφή τώρα στην επισήμανση των κυριότερων εικαστικών χαρακτηριστικών, των αφορούντων στην κίνηση. Η ένταξη ενός κινούμενου θέματος (επανερχόμενοι στον δρομέα) εντός συγκεκριμένου πλαισίου, υπαγορεύει την ταύτιση του άξονα του κινούμενου αυτού θέματος με τον κύριο άξονα του πλαισίου. Άξονας του κινούμενου δεν είναι άλλος από την κατεύθυνση προς την οποία αυτό κινείται, ενώ κύριος άξονας του πλαισίου, ας θυμηθούμε ότι, υπάρχει μόνον σε ορθογώνια παραλληλόγραμμα και είναι αυτός που υποδεικνύουν οι δύο μεγάλες πλευρές. Κάτι άλλο, που επίσης υπαγορεύεται, είναι το ότι η πλευρά προς την οποία κατευθύνεται το κινούμενο, πρέπει να απέχει περισσότερο από αυτό, απ' ότι η πλευρά από την οποία απομακρύνεται.

Από αυτά θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι η **κίνηση είναι, κατά βάση, μία υπόθεση αξόνων, κατευθύνσεων και δυναμικών γραμμών.**

Εάν στη θέση του κινούμενου ειδώλου, τοποθετήσουμε εικαστικά στοιχεία, μη εικονικά π.χ. φόρμες, όγκους, σημεία κ.ά. η επιδίωξη της ένταξης εικαστι-



κής κίνησης στην σύνθεση θα γίνει, ίσως, πιά κατανοητή. Απελευθερώνοντας, με τον τρόπο αυτό, την εικόνα από την, εκ προοιμίου, θεματογραφική κίνηση, κατανοούμε ότι με κάποια μέθοδο διαφορετική, θα πρέπει να επιδιώξουμε να δώσουμε στα εικαστικά και δομικά στοιχεία της σύνθεσής μας τη δύναμη της κίνησης. Την ζωτικότητα που προσφέρει η κυκλοφορία των στοιχείων αυτών από το ένα άκρο του κάδρου στο άλλο, της διείσδυσης του ενός στοιχείου εντός του άλλου, της δημιουργίας φοράς λόγω της υπερνίκησης της μίας κατεύθυνσης από την άλλη κ.ο.κ..

Εάν υποθέσουμε δηλαδή, ότι ο δρομέας μας αντικαθίσταται από μία αφηρημένη φόρμα, στην οποία φόρμα θέλουμε να δώσουμε κατεύθυνση από τα δεξιά προς τα αριστερά, θα επιδιώξουμε μέσω του σχήματός της και των παρισταμένων υπολοίπων εικαστικών στοιχείων, να την κατευθύνουμε προς την φορά που επιθυμούμε (όπου φορά ίσον άξονας και επομένως, κίνηση) προσέχοντας η δημιουργούμενη αυτή δύναμη, να μην ανακόπτεται από κάποια άλλη ή κάποιες άλλες ίσης δύναμης, γεγονός που θα προκαλούσε την ακινητοποίησή της. Εκτός και αν η στατικότητα είναι επιθυμητή, γιατί μέσω αυτής, πιθανόν να στοχεύουμε σε μία εκκρεμμή ένταση, οπότε είναι επόμενο διάφορες αντίθετες δυνάμεις χρωματικές ή τονικές, αθροίσματος ίσου με την αρχική δύναμη, να καταλάβουν καίρια σημεία στην σύνθεση ώστε αντιτιθέμενα, να οδηγήσουν στην ακινη-

τοποίηση του συνόλου. Επομένως, για μία ακόμη φορά επαληθεύεται ότι πέραν του "φαίνεσθαι" υπάρχει το "είναι". Και το "είναι" πρέπει να μας απασχολεί.

Εάν "φαίνεται" (εννοιακά - θεματικά) μία κίνηση δεν σημαίνει ότι η κίνηση "είναι" (υφίσταται εικαστικά). Η κίνηση πρέπει να επιδιώκεται σε αυτό που εικαστικά, εκφράζουν τα εικονιζόμενα και όχι εννοιακά. Εδώ, θα πρέπει να επιστρατευθεί το σύνολο της αφαιρετικής ικανότητας του εικονοποιού, ώστε αφαιρώντας την ταυτότητα των εικονιζομένων θα αφήσει στην σύνθεση μόνο τα εικαστικά τους ίχνη, ίχνη αξόνων και γραμμών, φορμών και όγκων, σημείων και ύλης, για να μπορέσει, σαν καλός "στρατηγός", να διοχετεύσει τις δυνάμεις του με μόνη παράμετρο την επίτευξη του στόχου του, απελευθερούμενος από κάθε αποπροσανατολιστική εννοιακή ταυτότητα των εικονιζομένων.

Ευκαιρίας δοθείσης, από την ... "είσοδο στρατηγών" στα κεφάλαιά μας, ας προσπαθήσουμε να περιγράψουμε και δύο απτά παραδείγματα κίνησης και στατικότητας, ίδιας θεματογραφίας, όπως είναι το πορτραίτο.

Αντικείμενα εικονοποίησης θα είναι δυο πρόσωπα διαφορετικών χαρακτήρων και ιδιοτήτων. Η μία προσωπογραφία θα απεικονίζει μεγάλοβαθμο αξιωματικό του στρατού, η άλλη έναν μουσικό κλασσικού ρεπερτορίου, κάποιον, φερ'ειπείν, βιολιστή ή φλα-

ουτίστα. Το μόνο κοινό που μπορούμε να εντοπίσουμε στα δύο, προς απεικόνιση, αυτά πρόσωπα είναι ίσως, μόνον η σοβαρότητα, αυστηρότητα και επιβλητικότητα του ενδύματος, φυσικό επακόλουθο της ασχολίας τους, για κάποιους, ή της απαραίτητης εφαρμογής του πρωτοκόλου για άλλους. Και στις δύο απεικονίσεις το κάδρο θα είναι ορθογώνιο παραλληλόγραμμο. Αρχίζοντας με την προσωπογραφία του αξιωματικού, θα χρησιμοποιήσουμε το κάδρο σε κάθετο άξονα για να συμβαδίσει έτσι, με τον κάθετο άξονα του ορθίου σώματος. Η απόσταση που θα επιλεχθεί, θα είναι αυτή που θα επιτρέπει την ένταξη τμήματος, μόνον, του σώματος από το ύψος σημείου ελαφρώς κατώτερου του στέρνου και άνω.

Η απεικόνιση θα καταλήγει στην άκρη του στρατιωτικού καπέλου, το οποίο θα έχει μία εύλογη απόσταση από το όριο του κάδρου. Έτσι, σε μία εντελώς μετωπική αντιπετώπιση του εικονιζόμενου, έχουμε έναν κυρίαρχο κάθετο άξονα σώματος - προσώπου, υπογραμμιζόμενου, αν θέλετε, από τον άξονα της σκούρας κάθετης γραβάτας και δύο δευτερεύοντες και εξίσου δυνατούς (το άθροισμά τους) με τον κυρίαρχο, οριζόντιους άξονες. Αυτούς των ώμων τονιζόμενων από τις χρυσές, έντονης χρωματικής και τονικής παρουσίας, επωμίδες, όπως επίσης, έναν μικρότερο οριζόντιο, αυτόν του καπέλου (γείσο - χρυσή διακόσμηση). Ο πρώτος οριζόντιος, αυτός των ώμων, τοποθετούμενος κάθετα στον κεντρικό

άξονα του σώματος - κεφαλιού δείχνει να θέλει να ανακόψει την κάθετη κίνηση του κυρίαρχου αυτού άξονα και όντας μικρότερός του, καταφεύγει στην συμπληρωματική δύναμη του μικρότερου οριζόντιου άξονα του καπέλου. Με τον τρόπο αυτό, έχουμε ισοσταθμισμένους σταυρούς άξονων, που οδηγούν σε μία στατικότητα η οποία στην συγκεκριμένη απεικόνιση, όντας, πιθανόν, το ζητούμενο, θα εκλειφθεί ως σταθερότητα. Χαρακτηριστικό που επεδίωξε ο εικονοποιός να αποδοθεί στο εικονιζόμενο πρόσωπο.

Στην προσωπογραφία του σολίστα, αντίθετα, το επιθυμητό θα είναι η απόδοση κίνησης, γιατί μέσω της κίνησης θα αποδοθεί ευαισθησία και χάρη στον ερμηνευτή. Έτσι, σε ένα οριζόντιο κάδρο για τον βιολιστή (ή τον φλαουτίστα) καθοδηγώ τον προς απεικόνιση, σε στάση συμπλεγματική μετά του οργάνου (του βιολιού στην συγκεκριμένη περίπτωση) έτσι ώστε η στάση του σώματος να παράγει έναν άξονα, η θέση του κεφαλιού ή καλύτερα του προσώπου έναν άλλον, το χέρι που κρατά το βιολί έναν τρίτο, το ίδιο το βιολί έναν τέταρτο, το δοξάρι έναν πέμπτο, έναν έκτο, έναν ακόμη έβδομο κ.ο.κ. Η εμφανιζόμενη αυτή δραστηριότητα των, αλληλοδιαδεχόμενων και ενίοτε συγκρουόμενων, αξόνων παράγει μία κίνηση, μία εσωτερικής ζωής σύνθεση και όπου μέσω της ιεράρχησης των αξόνων αυτών αναδεικνύει πρωταγωνιστικά τον επιλεχθέντα, πιθανόν του προσώπου ή του βιολιού.

Βλέπουμε λοιπόν, στα δύο αυτά απλά παραδείγματα, την αναγκαιότητα ύπαρξης συγκεκριμένου στόχου για κίνηση ή μη κίνηση, ώστε μέσω της συνειδητής επιλογής του ενός ή του άλλου δρόμου, να επιτευχθεί η μεταφορά του σωστού μηνύματος για την  $\alpha$  ή την  $\beta$  κατάσταση, προσδίδοντας στην εκάστοτε σύνθεση τα επιθυμητά χαρακτηριστικά. Εκτός από την διευθέτηση των, γνωστών μας πλέον, εικαστικών στοιχείων (αξόνων, όγκων, ύλης, φορμών, σημείων) για την επίτευξη μίας κινητικής ή μη κινητικής δομής στην σύνθεση, θα πρέπει να αναφερθεί και κάτι άλλο, που θα προηγηθεί αυτής της κατανομής. Κάτι που θα πραγματοποιηθεί δηλαδή, στην φάση του δομικού προγραμματισμού της σύνθεσης και που δεν είναι άλλο από την επιλογή της περιοχής του κάδρου που θα φιλοξενήσει τον πρωταγωνιστή, το οπτικό κέντρο. Η επιλογή γίνεται συνήθως μεταξύ των δύο επικρατέστερων θέσεων, από την κεντρική δηλαδή (με την γεωμετρική και όχι εικαστική έννοια του όρου) και την έκκεντρη, του προς χρησιμοποίηση, πλαισίου.

Ενώ η κεντρική τοποθέτηση δεν χρήζει ερμηνειών και υποδείξεων, η έκκεντρη αντίθετα προσφέρει (όπως είναι εύλογο) δυνατότητες πολυάριθμων επιλογών στον εικονοποιό, αφήνοντας σε αυτόν την μη καθοριζόμενη με μαθηματικούς τύπους (παρά την ύπαρξη της χρυσής τομής) επιλογή, του πόσο λιγότερο ή πόσο περισσότερο έκκεντρο θα είναι το σημείο αυτό. Θα παρατεθεί εδώ ένας γενικού χαρακτήρα διαχωρισμός, αναφέροντας ότι συνήθως οι

κεντρικές περιοχές έχουν προτιμηθεί από τους δημιουργούς για την δόμηση στατικής σύνθεσης, ενώ οι έκκεντρες και συνήθως οι επί χρυσών τομών θέσεις έχουν επιλεγεί για την απόδοση κίνησης. Αυτό, βέβαια, σε καμμία περίπτωση δεν σημαίνει ότι δεν μπορούμε να έχουμε κίνηση σε σύνθεση με πρωταγωνιστή κεντρικής τοποθέτησης και στατικότητα σε σύνθεση με πρωταγωνιστή θέσης χρυσής τομής. Ίσως, και η αντιστροφή αυτή να καθιστά την όλη προσπάθεια πιο ενδιαφέρουσα. Ας μην ξεχνάμε όμως ότι αντιστροφές και υπερβάσεις απαιτούν Γνώση.

Φανταστείτε τώρα σε ένα τετράγωνο κάδρο μία εικόνα λιτή που αποτελείται από μία φόρμα πράσινη στο κάτω μισό του τετραγώνου (που θα μπορούσε να είναι ένα λιβάδι) μια μπλέ - γαλάζια φόρμα στο επάνω μισό του τετραγώνου (που θα μπορούσε να είναι ο ουρανός) και ένας κυρίαρχος κάθετος άξονας ακριβώς στο κέντρο της γραμμής συνάντησης των δυο φορμών - ας πούμε, στην γραμμή του ορίζοντα. Ένας κάθετος άξονας (π.χ. ένα κυπαρίσι) του οποίου οι άκρες να πλησιάζουν την επάνω και κάτω πλευρά του τετραγώνου. (σχ. 22α)

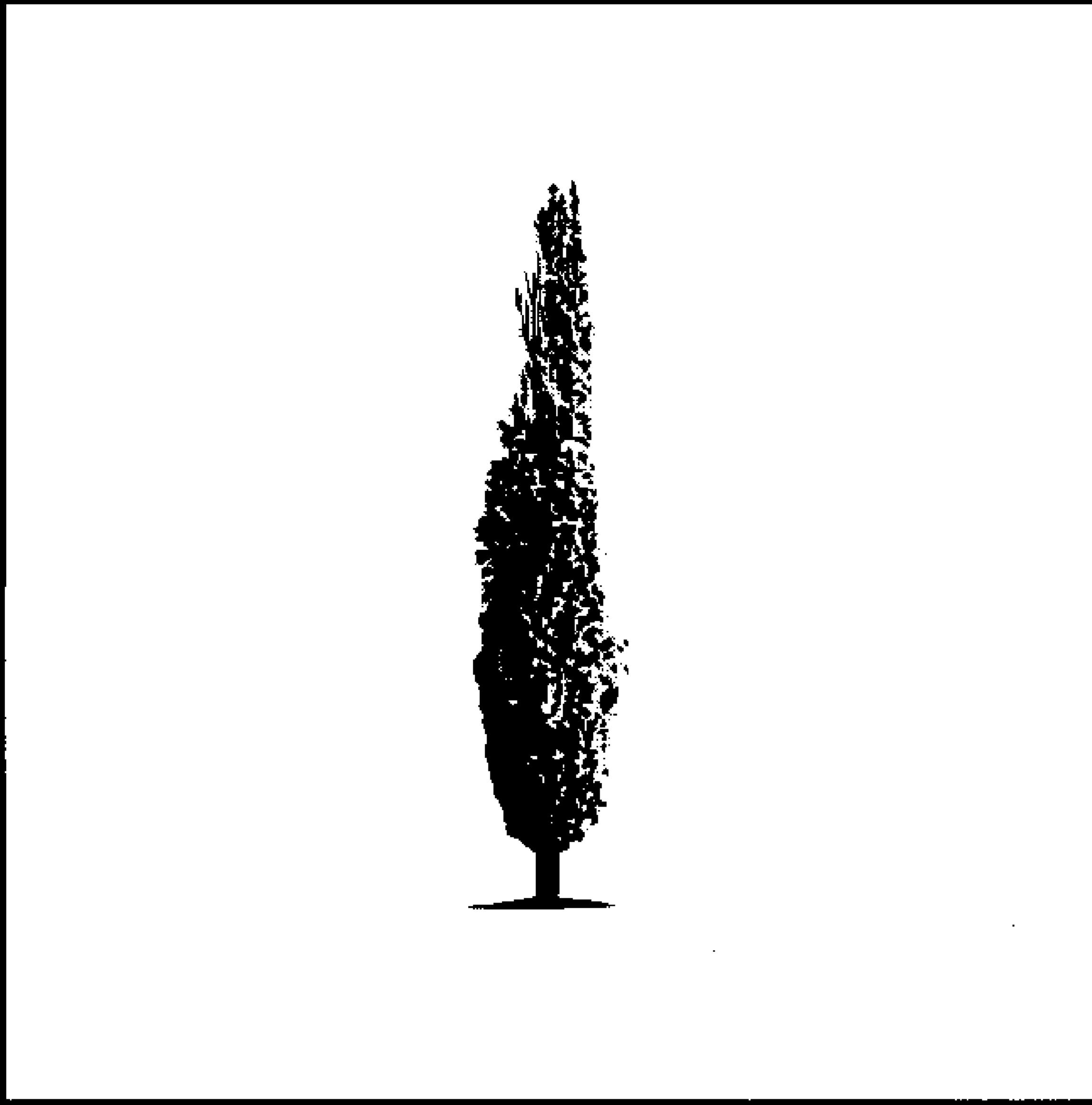
Η στατικότητα εδώ, είναι παρούσα και πρωταγωνιστική. Οι γραμμές - άξονες που κυριαρχούν στην σύνθεση είναι δύο και δεν είναι άλλες από την μικρότερη, σε μήκος, αλλά δυνατή λόγω όγκου και τόνου, του κυπαρισσιού και την λεπτή αλλά επίσης κυριαρχική, λόγω μήκους, του ορίζοντα.

Οι δύο γραμμές - κατευθύνσεις αυτές, συναντώνται ακριβώς στο κέντρο και εξουδετερώνονται λόγω ισοδυναμίας, αφαιρώντας κάθε δυνατότητα στην σύνθεση να κατευθυνθεί οπουδήποτε. Φανταστείτε την ίδια ακριβώς σύνθεση, σε κάδρο ορθογώνιο παραλληλόγραμμο, οριζόντια χρησιμοποιούμενο, όπου ο μοναδικός πρωταγωνιστής (δηλαδή, το κυπαρίσσι) καταλαμβάνει κάποια θέση αρκετά έκκεντρη στα αριστερά ή δεξιά του κάδρου, αφήνοντας έτσι την γραμμή του ορίζοντα να αναπτυχθεί ανενόχλητη στην άλλη μεριά. Ας προστεθεί τώρα, και μία κύρτωση στον λεπτό, λυγρό κορμό του κυπαρισσιού. Κύρτωση που οφείλεται σε δυνατό πλάγιο άνεμο και που το αναγκάζει να γείρει, εν είδει τόξου, προς την πλευρά του μεγάλου τμήματος του ορίζοντα. (σχ. 22β)

Εδώ έχουμε κίνηση. Κίνηση πρωταγωνιστική. Όχι βέβαια επειδή φύσηξε ο άνεμος και κινήθηκε το δένδρο, αλλά επειδή σε μία αφαιρετική αντιμετώπιση της σύνθεσης, η πρωταγωνιστική παρουσία του κυρτού άξονα, τείνει να ενισχύσει με την φορά του και την εννοούμενη προέκταση της κατεύθυνσής του, την ήδη υπάρχουσα οριζόντια κίνηση του κάδρου (ήδη υπάρχουσα λόγω του σχήματός του, λόγω του σχήματος των φορμών και λόγω του άξονα - γραμμής ένωσής τους) δίνοντας σε αυτήν την οριζόντια κίνηση, φορά.

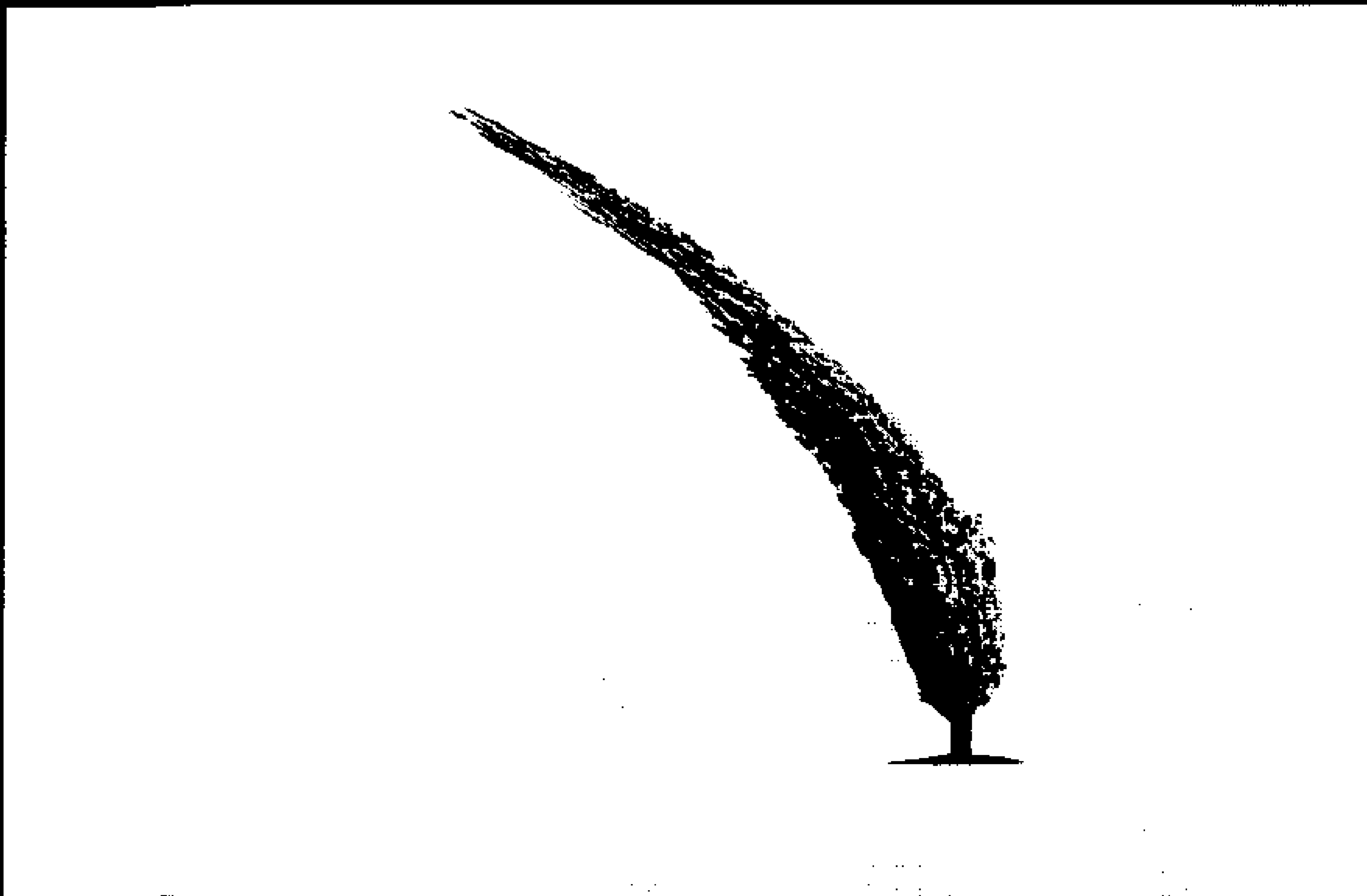
Αυτές, ήσαν δύο διαφορετικές προσεγγίσεις στο ίδιο θέμα, που δίνοντας ένα εντελώς διαφορετικό έως αντίθετο αποτέλεσμα, δείχνουν τις απεριόριστες δυνατότητες επιλογής από πλευράς εικονοποιού, αλλά δείχνουν παράλληλα και την ανάγκη για απόλυτη σαφήνεια πρόθεσης.





Σχ. 22Α

Ισοδυναμία οριζόντιου και κάθετου άξονα: Στατικότητα



Σχ. 22Β

Υπερίσχυση οριζόντιου άξονα,  
εισαγωγή κατεύθυνσης: Κίνηση.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΩΔΕΚΑΤΟ

### *Ιεράρχηση*

---

Σαν ύλη που θα αναπτυχθεί στο τελευταίο κεφάλαιο, επιλέχθηκε το σημαντικότερο ζήτημα της ιεράρχησης πολλαπλών οπτικών κέντρων στην εικαστική σύνθεση. Έχουμε αναφερθεί, σε προηγούμενα κεφάλαια, στην ανάλυση των όρων "σύνθεση" και "οπτικό κέντρο". Από αυτήν της σύνθεσης, κατανοούμε σαν τέτοια, την συνύπαρξη και επικοινωνιακή ένταξη αλληλοϋποστηριζόμενων φορμών, τονικών ή χρωματικών (ή και τα δύο) συγκεκριμένων ή αφηρημένων σχημάτων, αξόνων, γραμμών, όγκων, ματιέρας και σημείων εντός δεδομένου πλαισίου και από αυτήν, του οπτικού κέντρου, την ανάγκη απόδοσης του πρωταγωνιστικού ρόλου σε κυρίαρχο τμήμα της εικόνας. Δεν έγινε, όμως, καμμία αναφορά για το τι θα συμβεί με τα υπόλοιπα, πέραν αυτού του οπτικού κέντρου, εικαστικά και δομικά στοιχεία της σύνθεσης. Εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι εμφανίζεται σαφής η ανάγκη οργάνωσης και διάταξης των περιφερειακών, του οπτικού κέντρου, στοιχείων.

Αν μία σελίδα κειμένου προϋποθέτει, γιά να καταστεί εφικτή η ανάγνωσή της, πέρα από την σωστή, ορθογραφημένη και συντακτική ακολουθία λέξεων, μία συγκεκριμένη διάταξη ανάγνωσης, από πάνω προς τα κάτω και από αριστερά προς τα δεξιά (για τον δυτικό λόγο), την ίδια ανάγκη οριοθετημένης ανάγνωσης εμφανίζει και η κάθε εικαστική σύνθεση, μόνο που η πορεία ανάγνωσης εδώ, δεν θα είναι τυποποιημένη και προκαθορισμένη, όπως αυτή της γραφής, αλλά θα ακολουθήσει διαφορετικές, για την κάθε περίπτωση, διαδρομές, αποβλέποντας όμως στον ίδιο σκοπό: ενδυνάμωση και υπογράμμιση του οπτικού κέντρου, ιεράρχηση σε δευτεραγωνιστή, τριταγωνιστή κ.λπ. των πέριξ του οπτικού κέντρου, παρουσιών για την χάραξη, με τον τρόπο αυτό, της οπτικής διαδρομής ανάγνωσης της εικαστικής αυτής πρότασης.

Φέρτε στο νού σας μία γραμμή κειμένου η οποία, εξελισσόμενη ομαλά με γραφή από αριστερά προς τα δεξιά, ακολουθείται από μία άλλη με αντίστροφη εξέλιξη ή ακολουθείται από κανονικής μεν γραφής σειρά, που όμως δεν καταλαμβάνει τη θέση της δεύτερης αλλά της έβδομης για να ακολουθηθεί απο την τρίτη και αυτή από την ενδέκατη η οποία τυγχάνει να είναι και αντίστροφης γραφής κ.ο.κ. Το κείμενο καθίσταται πλέον μη αναγνώσιμο, επομένως μη αποδεκτό, σε όσο σημαντικά πράγματα και αν προσπαθεί να αναφερθεί. Στο σημείο αυτό θα γίνει μία νέα αναφορά στη μουσική, μιας και η αμεσότητα της

τέχνης αυτής, θα βοηθήσει για μία ακόμη φορά στην κατανόηση του θέματος του κεφαλαίου. Το άκουσμα, και εδώ, θα είναι ένα συμφωνικό έργο. Το σημείο προς παρατήρηση θα είναι η στιγμή εκείνη όπου ένα από τα κυρίαρχα θέματα του συγκεκριμένου έργου ερμηνεύεται από τα βιολιά της ορχήστρας. Μίας κανονικής συμφωνικής ορχήστρας όμως η οποία, ως γνωστόν, δεν απαρτίζεται μόνον από βιολιά αλλά απαριθμεί και άλλα έγχορδα μεγαλύτερα και διαφορετικά, διαφόρων οικογενειών πνευστά, διαφόρων οικογενειών κρουστά, πιάνο ίσως, πιθανόν ακόμα και χορωδιακό τμήμα.

Εδώ λοιπόν, στην κυρίως μελωδία οδηγούμεθα από τις διαδρομές των δεκάδων δοξαριών. Τα υπόλοιπα μέρη της ορχήστρας, παρ' ότι την στιγμή εκείνη είναι ενεργά, όχι μόνον δεν σκεπάζουν τα πρωταγωνιστικά βιολιά, όχι μόνον δεν παρεμβαίνουν τα μεν στις περιοχές των δε προκαλώντας σύγχυση, αλλά θα έλεγε κανείς ότι επιτελούν έργο στήριξης του οικοδομήματος, κορυφή του οποίου την δεδομένη στιγμή είναι η, από την συγχορδία των βιολιών, ερμηνευόμενη μελωδία. Ο διευθυντής της ορχήστρας καθοδηγεί περίτεχνα, με βάση ένα άψογα επεξεργασμένο "σχέδιο", τις διαφορετικές ομάδες των οργάνων της ορχήστρας του, σε διαδρομές τέτοιες, που ενώ στηρίζουν - την δεδομένη στιγμή - τον εκάστοτε αναδεικνυόμενο πρωταγωνιστή, καθορίζουν και το μέγεθος της σημασίας της παρουσίας του κάθε ενός οργάνου ή της κάθε μίας ομάδας οργάνων στην μου-

σική σκηνή, στο ηχητικό αυτό στερέωμα, δίνοντας την εντύπωση μίας αριθμητικής ακολουθίας (δεύτερα, τρίτα, τέταρτα ή πέμπτα όργανα) η οποία λόγω χρόνου διάρκειας εκτέλεσης του έργου, μεταβάλλεται, μετατοπίζοντας ομάδες οργάνων σε άλλους αριθμούς - θέσεις, εναλλάσσοντας διαδοχικά τον πρωταγωνιστή.

Ο εικονοποιός έχει να αντιμετωπίσει την ίδια προβληματική, για διευθέτηση και ιεράρχηση, με αυτήν του ενορχηστρωτή και του διευθυντή, με τη διαφορά ότι η δική του επιλογή ιεράρχησης είναι σταθερή και μόνιμη, αντίθετα προς τη μεταβαλλόμενη του μουσικού έργου. (Αναφερόμαστε πάντα στην κλασσική, δύο διαστάσεων δημιουργία εικόνας, όπου ο χρόνος είναι συμμετοχος μόνο στα στάδια γέννησης του έργου, και όχι σε διαφορετικές οδούς έκφρασης μέσω επεμβάσεων στον χώρο - εγκαταστάσεων, performances, happenings - όπου η απόδοση του έργου εκεί έχει χρονική διάρκεια και επομένως δυνατότητα μεταβολής).

Αντιμετωπίζοντας, ο καλλιτέχνης, το ερωτηματικό του προσδιορισμού της κυρίαρχης περιοχής του κάδρου του, επόμενο ή ταυτόχρονο μέλημά του (χρονική ακολουθία εξαρτώμενη αποκλειστικά από την μεθοδολογία του εικονοποιού) είναι η απόδοση ιεραρχικής ταυτότητας των υπολοίπων τριών, τεσσάρων, πέντε ή παραπάνω κύριων εικαστικών παρουσιών στην συνθεσή του, αποσκοπώντας έτσι στην ενδυνάμωση της κορυφαίας και στην αναγνω-

σιμότητα του συνόλου. Φανταστείτε ένα έργο όπου παρόντος και αναγνωρίσιμου του πρωταγωνιστή, εμφανίζονται δύο άλλα εικαστικά, αντιδιαμετρικής θέσης, στοιχεία στην σύνθεση, τα οποία όχι μόνον δεν καταλαμβάνουν σαφώς οριοθετημένες και ιεραρχημένες θέσεις, αλλά έχοντας μια απόλυτη μεταξύ τους ισοδυναμία είναι, ιεραρχικά, απειροελάχιστα κατώτερα του πρωταγωνιστή. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται αντιπαλότητα.

Αντιπαλότητα των δύο προς τον πρωταγωνιστή και των δύο μεταξύ τους. Αποτέλεσμα η αποδυνάμωση της φωνής του οπτικού κέντρου, η αποδυνάμωση ολόκληρης της σύνθεσης. Εισπράττουμε έτσι, από την διαδρομή αυτή, ένα οικοδόμημα άναρχο, αποδυναμωμένο, ετοιμόρροπο. Προβάλλει πλέον, επιτακτικά, η ανάγκη απόδοσης ιεραρχικού ειρμού στην σύνθεσή μας. Διαχωρίζοντας, στο σημείο αυτό, την εικονοποιητική μέθοδο σε αυτήν της ζωγραφικής προσθετικής διαδικασίας και σε αυτήν της αυτόματης, μηχανικού μέσου, καταγραφής, θα επισημάνουμε τη σημαντική διαφορά, στο θέμα της ιεράρχησης, μεταξύ των δύο ειδών.

Στην ζωγραφική (προσθετικής, με την τεχνική έννοια, διαδικασίας) απεικόνιση, όπου σε συγκεκριμένο πλαίσιο, από αυτό του παραδοσιακού τελάρου ζωγραφικής έως αυτό της οθόνης του υπολογιστή ή κάπου αλλού αύριο, η εικόνα γεννιέται σταδιακά, είτε απεικονίζοντας υπαρκτό είδωλο είτε φανταστι-

κό, με την πρόσθεση ιχνών εικαστικού υλικού εργασίας, προσφέροντας έτσι τη δυνατότητα αυξομείωσης όγκων, τόνων, χρωμάτων, φορμών κ.λπ., επιτυγχάνοντας με τον τρόπο αυτό την πολυπρόθητη ιεράρχηση. Ο εικονοποιός εδώ είναι ο διευθυντής της ορχήστρας των υλικών του, τα οποία υπακούοντας στην συνθηματική κίνηση της μπακέττας του (χρωστήρα) αυξομειώνονται, καταλαμβάνοντας έτσι την θέση που αυτός ορίζει στην ιεραρχική κλίμακα.

Στην αυτόματη καταγραφή, αντίθετα, και ιδιαίτερα σε αυτήν του παγώματος της χρονικής στιγμής, της φωτογραφίας, όταν αυτή αποτυπώνει μέρος της περιβάλλουσας οπτικής πραγματικότητας και όχι της κατασκευασμένης, τα πράγματα δεν φαίνονται να είναι τόσο χειραγωγίσιμα και τόσο ελέγξιμα. Το μηχανικό μέσο αποτυπώνει αυτόματα το εμπροσθέν του ευρισκόμενο θέμα, μην προσφέροντας (στην παρθενική πάντα φωτογραφική διαδικασία) δυνατότητα επέμβασης σε μέρος ή μέρη του κάδρου, ενδυναμώνοντας ή αποδυναμώνοντας.

Αυτό οδηγεί, μοιραία, στην αναγκαιότητα ύπαρξης ικανοτήτων, από πλευράς του φωτογράφου, για ταχύτατη εφαρμογή των συνθετικών αξιών, έτσι ώστε να οδηγήσει σε απειροελάχιστο χρόνο τον φακό του στο ιδανικότερο σημείο λήψης. Στο σημείο εκείνο όπου, παρά την παρουσία των, πέραν του ενός, διεκδικητών των πρώτων στην ιεραρχία θέσεων και την (οπτικής πραγματικότητας) ασάφεια

ακολουθίας των υπολοίπων, η σύνθεση αποκτά σαφή διαδρομή ανάγνωσης. Στο παράδειγμα που ακολουθεί θα επιχειρηθεί κάποια απλουστευμένη περιγραφή μίας τέτοιας διαδρομής. Το, προς φωτογράφιση, θέμα θα είναι μία σκηνή του αγωνίσματος του μαραθωνίου δρόμου. Τα συμπεριλαμβανόμενα στην ασπρόμαυρη αυτή εικόνα, είναι ο προπορευόμενος δρομέας, η ομάδα των συναθλητών του που τον ακολουθεί, το τμήμα του ασφάλτινου οδοστρώματος επί του οποίου κινούνται, το πλήθος των ανθρώπων που παρακολουθούν τον αγώνα, κάποια κτίρια και ο ουρανός. Η οπτική είναι αυτή που εμφανίζει τους αγωνιζόμενους αθλητές κινούμενους από τα δεξιά του πλαισίου προς τα αριστερά.

Σαν κεντρικό θέμα έχει επιλεγεί, φυσικά, ο προπορευόμενος αθλητής ο οποίος ευρίσκεται ελαφρώς μπροστά από την μέση του κάδρου κατευθυνόμενος προς τα αριστερό άκρο. Η ακολουθία ανάγνωσης έχει ως εξής: οπτικό κέντρο ο προπορευόμενος δρομέας, δεύτερο, η ομάδα των συναγωνιζόμενων αθλητών που ακολουθεί και που καταλαμβάνει το δεξιό μεσαίο τμήμα του κάδρου, τρίτο, το πλήθος των φιλάθλων επί του πεζοδρομίου που επευφημεί, ένα πλήθος αποστασιοποιημένο από τον δρομέα και ελαφρώς εκτός εστίασης που καταλαμβάνει επιμήκη οριζόντια φόρμα στο ύψος του κορμού του δρομέα, τέταρτο, κάποια τμήματα κτιρίων στο βάθος που προβάλλουν πάνω από τα πλήθη των ανθρώπων, θεατών και αγωνιζομένων, πέμπτο και έκτο τα στοιχεία του



φόντου, η σκούρα άσφαλτος και, η ανοικτού τόνου, μικρή φόρμα του ουρανού. Η πορεία ανάγνωσης είναι σαφής, Η διαδρομή υποδεικνύεται από τον εικονοποιό, ο οποίος αποβλέπει στην συγκρότηση μίας σύνθεσης όπου όλα δείχνουν να είναι σημαντικά δομικά υλικά του συγκεκριμένου εικαστικού οικοδομήματος και που δείχνουν να οφείλουν την ισορροπία τους στην στήριξη, την προσφερόμενη από το ένα στο άλλο. Μία ιεραρχημένη εικαστική δημιουργία.

Στο παράδειγμα που αναφερθήκαμε, οι θέσεις ιεράρχησης καταλαμβάνονται όλες από συγκεκριμένα, άμεσα αναγνώσιμα και αναγνωρίσιμα είδωλα: δρομείς, θεατές, κτίρια. Εμφανίζεται εδώ η κατάλληλη στιγμή για την αποσαφήνιση σημείου αφορώντος το οπτικό κέντρο και κατά προέκταση την ιεράρχηση σε ανεικονικά θέματα. Θα ήταν λάθος να παραμείνει ο αναγνώστης με την εντύπωση ότι οπτικό κέντρο και τα ακολουθούντα αυτό, μπορούν να γίνουν μόνον παραστάσεις συγκεκριμένης μορφής, άμεσα αναγνώσιμα και αναγνωρίσιμα είδωλα. Εκτός από τα συγκεκριμένα είδωλα που απεικονίζονται σε μία σύνθεση, η σύνθεση αυτή μπορεί να έχει και τμήματα του φόντου υπό μορφή φορμών διαφορετικής, τονικής ή χρωματικής, υπόστασης. Τα τμήματα αυτά είναι πιθανόν να αναλάβουν ρόλους πρωταρχικούς, βασιζόμενα σε εντάσεις που επιτυγχάνονται μέσω χρωματικών και τονικών δυνάμεων, διοχετεύοντας στα, επιθυμητά από τον εικονοποιό, σημεία, δυνάμεις "φώτων" ή "βαρών".

Δηλαδή, για παράδειγμα, καθώς παρατηρούμε κάποιο έργο με πολλά αναγνωρίσιμα είδωλα, όπως άνθρωπο, οχήματα, δένδρα, κτίρια και το οποίο έργο όμως φαινομενικά δεν εμφανίζει καμμία διάθεση ανάδειξης του οπτικού κέντρου - πόσο μάλλον διάθεση ιεράρχησης - στην πορεία παρατήρησης ανακαλύπτουμε ότι ο ρόλος ιεράρχησης έχει ανατεθεί στο φόντο. Αυτός μέσω των εντάσεών του και των αυξομειώσεών του - τονικών, χρωματικών, μεγεθών - έχει αναλάβει την διευθέτηση των περιοχών της σύνθεσης ώστε να οδηγήσει, μέσω των εντάσεων αυτών, σε μία καλοπρογραμματισμένη ανάγνωση. Εδώ, σε μία τέτοιου είδους επιλογή ανάγνωσης, θα πρέπει να επισημανθεί ένας νέος κίνδυνος που είναι πιθανόν να εμφανισθεί: ***η ακούσια ανατροπή συσχετισμών.***

Πιο συγκεκριμένα, στην πιο πάνω περιγραφείσα εικόνα, είναι εμφανές ότι το έργο του αυξομειωτή της συνθετικής έντασης και επομένως η απόκτηση μίας εικαστικής αρχής, κορύφωσης και τέλους, έχει ανατεθεί στο φόντο. Ο κίνδυνος, που εδώ εμφανίζεται και απειλεί να ανατρέψει τους συσχετισμούς, είναι η πιθανή τροπή που μπορεί να πάρει η εικονοποιητική εξέλιξη, δίνοντας πλέον και έμφαση και προτεραιότητα σε περιοχές του φόντου, η οποία ένταση και προτεραιότητα, όμως, λειτουργεί εντελώς ανεξάρτητα από τα εικονιζόμενα, συγκεκριμένης μορφής, αναγνώσιμα είδωλα. Εδώ, εμφανίζεται το φαινόμενο της εξόδου του φόντου προς τα εμπρός.

Μίας εξόδου που συντελείται σε βάρος των αναγνώσιμων παραστάσεων και επομένως σε βάρος του εικονοποιητικού αιτίου. Πολύ συχνά συναντάται αυτό το λάθος και εκτός των ορίων του κάδρου της σύνθεσης, όταν στην φάση της τοποθέτησης κορνίζας σε κάποιο έργο, επιλέγεται αβασάνιστα (και κατά κόρον) το λευκό περιθώριο (πασπαρτού) ή ακόμα και μία κραυγαλέα κορνίζα αδιαφορώντας για τις λεπτές ισορροπίες τόνων, χρωμάτων και "φώτων" της εικόνας που καταλήγουν να καταδυναστεύονται από την "θορυβώδη" εισβολή τους ενός ή του άλλου ξένου σώματος.

Επιστρέφοντας εντός πλαισίου τώρα, στην συνθεσή μας, μία οδός της ανατροπής συσχετισμών θα μπορούσε να είναι αυτή του "**συμπαρσύροντας**". Όταν δηλαδή, κατά την επιλογή εκείνων των, προς έξαρση, σημείων του φόντου, επιδιώκεται η επιλογή αυτή, να μην είναι άσχετη με τα εντός των περιοχών αυτών ευρισκόμενα είδωλα, τα οποία θα αφεθούν να τα παρασύρει η αναδεικνυόμενη περιοχή, αποκτώντας μαζί της μία ετερόφωτη, τρόπον τινά, υπεροχή έναντι των άλλων.

Φανταστείτε, σε μία νέα εικόνα, ένα μανδρότοιχο, ελαφράς γκρί τονικής διαβάθμισης, ο οποίος καταλαμβάνοντας το οριζόντιο κάδρο, από το ένα άκρο στο άλλο, αποτελεί το φόντο της σύνθεσής μας. Μπροστά από το ομοιόμορφο - εκτός ενός σημείου - φόντο αυτό, βαδίζουν άνθρωποι ισοδύναμων μεγε-

θών, τόνων και χρωματισμών, κινούμενοι από το ένα άκρο προς το άλλο και το αντίθετο. Σε μία, συνθετικής σημασίας, περιοχή του κάδρου, ο εικονοποιός επιλέγει να εντάξει το μοναδικό διαφοροποιούμενο σημείο του φόντου: την, φωτεινού πράσινου χρώματος, συρόμενη πόρτα στον μανδρότοιχο. Αυτομάτως, με αυτήν την "ένθεση", η εικόνα αποκτά σημείο έντασης και επομένως κορύφωση οπτικού κέντρου. Εάν η περιγραφική, εικαστική ή εννοιολογική επιδίωξη του εικονοποιού, στην συγκεκριμένη εικόνα, δεν τοποθετούσε, στους πρωταγωνιστικούς ρόλους τον άνθρωπο αλλά διαφορετικές αξίες, όπως συσχετισμούς τόνων ή χρωμάτων, σημείων, αξόνων ή φορμών, εικαστικών, εν γένει, δυνάμεων, τότε το αποτέλεσμα πιθανόν να ήταν και το επιδιωκόμενο. Αν όμως, το αίτιο της δημιουργίας της συγκεκριμένης εικόνας, περνάει μέσα από την επιθυμία κάποιας περιγραφής εννοιολογικής ή εικαστικής ή και τα δύο, με πυρήνα - άξονα περιστροφής - τον άνθρωπο, τότε, το αποτέλεσμα δεν θα ικανοποιεί.

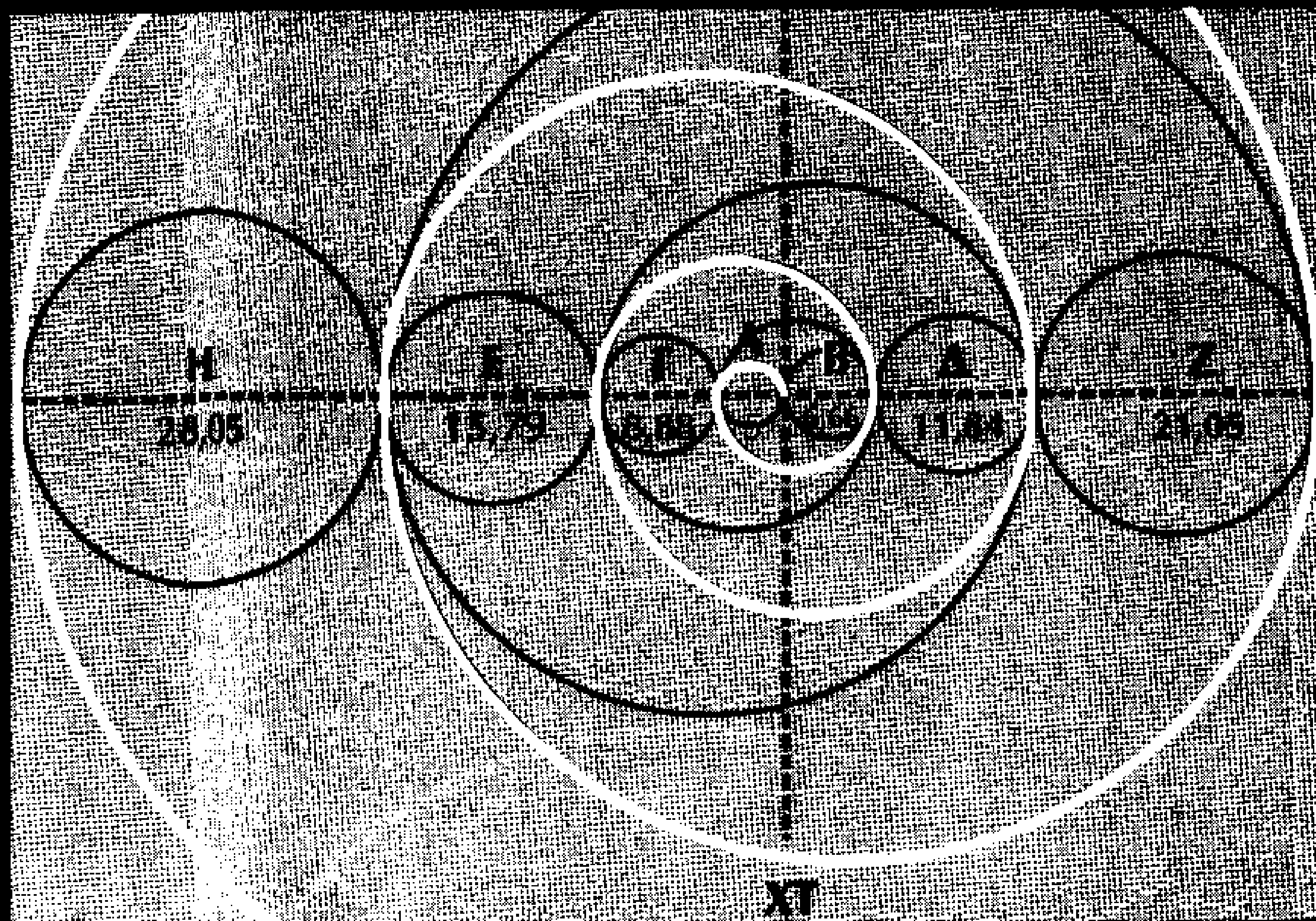
Η ενιαία, αδιάσπαστη από ξένη παρουσία, πράσινη επιφάνεια της πόρτας, κυριαρχεί υποβαθμίζοντας αυτόν για τον οποίο η εικόνα δημιουργήθηκε: τον άνθρωπο.

Η εφαρμογή της οδού που περιγράφηκε πριν από αυτό το παράδειγμα, οδηγεί στο να ενταχθεί η πιο χαρακτηριστική παρουσία από αυτές των διερχομένων ανθρώπων, εντός της συγκεκριμένης χρωματι-

κής έξαρσης, ώστε, η κορύφωση της σύνθεσης να είναι άμεσα συγγενής και της θεματογραφίας της, εξυπηρετώντας και εκφράζοντας το κίνητρο, στηρίζοντάς το.

Πριν περάσουμε στην περιγραφή μίας σκέψης που θα μπορούσε να βοηθήσει στη διευθέτηση και ιεράρχηση του χώρου της σύνθεσης, θα ήθελα, επιγραμματικά σχεδόν, να αναφέρω, ότι συμβαίνει συνήθως, τα αναγνωρίσιμα είδωλα σε μία σύνθεση να τείνουν σε μία προπόρευση κατά την ανάγνωση αυτής, από άλλα μη αναγνωρίσιμα, πιο αφηρημένης μορφής και υπόστασης, σημεία.

Για την κατανόηση της σκέψης που θα ακολουθήσει, θα πρέπει να γίνει σαφές ότι η εικαστική σύνθεση δεν είναι η επιμήκης οριζόντια γραμμή του γραπτού λόγου με προγεγραμμένη την πορεία ανάγνωσης. Η εικόνα αναπτύσσεται στο επίπεδο. Αναπτυσσόμενη προσδίδει σε όλα τα σημεία επιπέδου - πλαισίου που καταλαμβάνει, ισοδύναμη σημασία δύο κυρίως αξιών, αυτήν της κεντρικής περιοχής και αυτήν της περιφέρειας. Γίνεται αντιληπτό, λοιπόν, ότι το σχήμα πάνω στο οποίο θα βασιστούμε για την περιγραφή αυτής της συνθετικής μεθόδου ιεράρχησης, θα είναι τέτοιο, που θα δίνει λόγο σε όλα τα σημεία του επιπέδου για δύο διαστάσεων ανάπτυξη και όχι σε μία μονοδιάστατη, ευθυγραμμισμένη, αριθμητική πρόοδο. Πρέπει, σαν οφειλή στην **φύση**, να γίνει αναφορά στις ρίζες αυτού του σχήματος. Ρίζες που θα πρέπει να αποδοθούν στην μητέρα της γνώ-



Διάμετροι:

$A=5$  χιλ. /  $B=5+1,66=6,66$  χιλ. /  $\Gamma=6,66+2,22=8,88$  χιλ. /  $\Delta=8,88+2,96=11,84$  χιλ. /

$E=11,84+3,94=15,79$  χιλ. /  $Z=15,79+5,26=21,05$  χιλ. /  $H=21,05+7,01=28,06$  χιλ.

Σχ. 23

Πυκνή σπειροειδής έλικα ιεράρχησης  
με βάση τον τύπο  $B=A+1/3A$ .

Μήκη διαστημάτων:  $A=5$  χιλ,  $B=A+1/3A$ ,  $\Gamma=B+1/3B$   
 $\Delta=\Gamma+1/3\Gamma$ ,  $E=\Delta+1/3\Delta$ ,  $Z=E+1/3E$ ,  $H=Z+1/3Z$  κλπ.

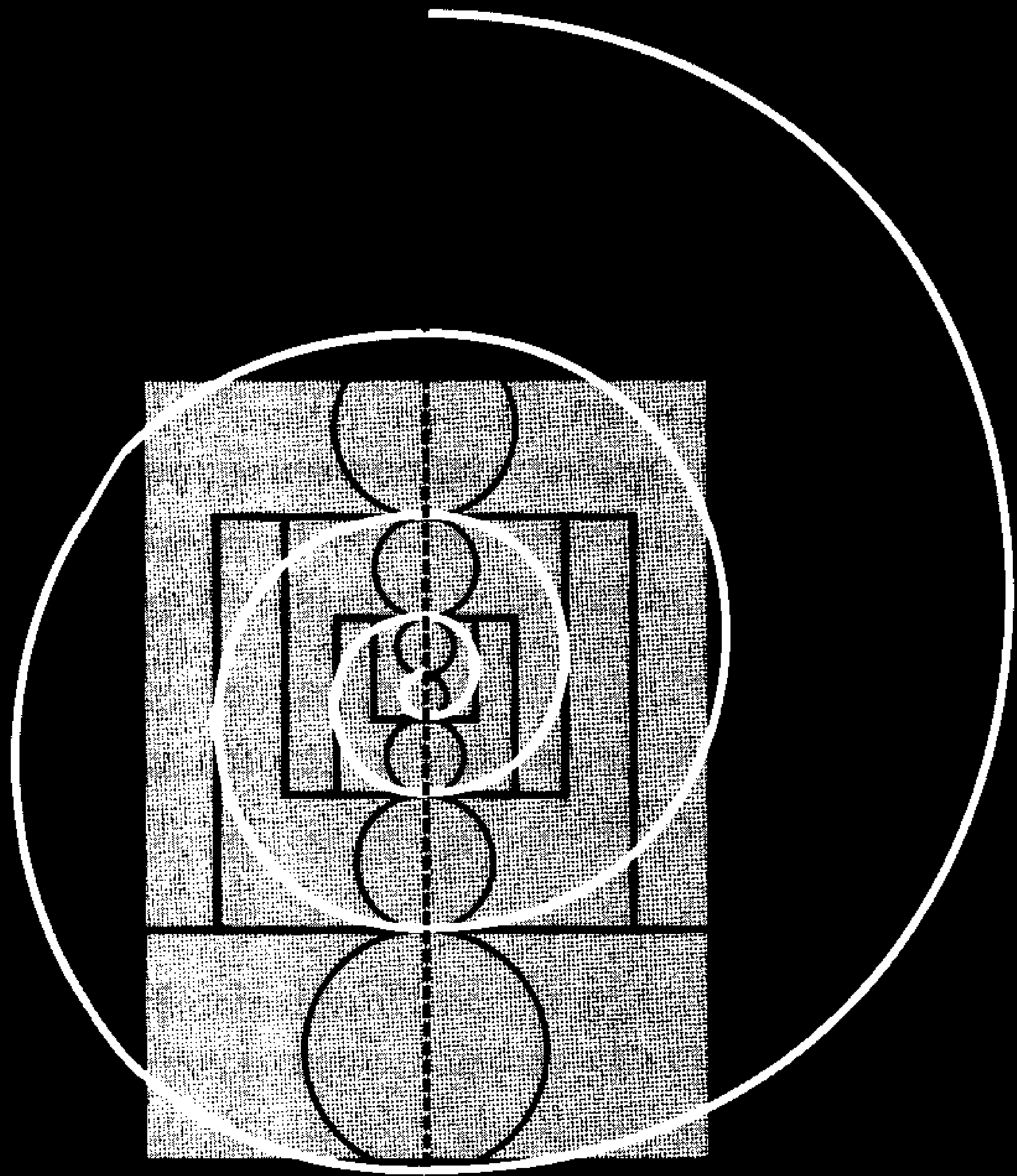
Αυτά τα μήκη του παραδείγματος αφορούν  
στην παρούσα εφαρμογή

για το συγκεκριμένο 6,5 εκ. × 9 εκ. παραλληλόγραμμο.

Σαν σημείο έναρξης της σπειροειδούς έλικας ορίζεται  
κεντρικό σημείο του υποτιθέμενου οπτικού κέντρου  
το οποίο τοποθετείται στο σημείο που τέμνεται ο κάθετος  
άξονας της χρυσής τομής XT με τον οριζόντιο κεντρικό  
άξονα M του παραλληλογράμμου..

Το μήκος της ακτίνας της εναρκτήριας καμπύλης  
ορίζεται στα 5 χιλ.

Μέγεθος που πρέπει να διαμορφώνεται σύμφωνα με  
τις εκάστοτε διαστάσεις και αναλογίες  
του πλαισίου και με αυτές του κυρίαρχου οπτικού κέντρου.



Σχ. 24

Η μέθοδος δημιουργίας της σπείρας με τη χρήση κύκλων και τετραγώνων στον κάθετο μέσο άξονα και στα σημεία που οριοθετούνται σε αυτόν προοδευτικά σύμφωνα με τον τύπο

$$B = A + 1/3A.$$

σης: την **παρατήρηση**. Η παρατήρηση ενός μικρού, ταπεινού, συμπαθητικού οργανισμού, του σαλιγκαριού, του οποίου το, σπειροειδούς μορφής, κέλυφος αναπτύσσεται περιστροφικά στον χώρο, δημιουργώντας στερεό έλικα.

Αν ο στερεός έλικας αυτός αποτυπωθεί σε επίπεδο, θα δώσει το σχήμα - βάση πάνω στο οποίο αναπτύσσεται η σκέψη που ακολουθεί. **Σχήμα, σαν βάση σκέψης και αφητηρία σκέψης μαζί.**

Περιγραφή: σε συγκεκριμένο πλαίσιο, αναπτύσσουμε γύρω από κεντρικό σημείο της περιοχής που θα καταλάβει το οπτικό κέντρο, σπειροειδή έλικα του οποίου οι αποστάσεις, μεταξύ των σπειρών, αυξάνονται από το κέντρο προς την περιφέρεια προδευτικά σύμφωνα με την εφαρμογή του:

$$B = \lambda + \frac{1}{3} A . \text{ (σχ. 23, 24)}$$

Όπως διαφαίνεται από το σχήμα και από τον τύπο, μέγεθος αναφοράς πάνω στο οποίο βασίζεται η ανάπτυξη του έλικα είναι το μήκος A. Το μέγεθος του μήκους αυτού έχει άμεση σχέση με την πολική ακτίνα, ο ορισμός της οποίας και κάποια ανάπτυξη μαθηματικού χαρακτήρα θα μπορούσαν να αναζητηθούν σε θεωρίες λογαριθμικών εξισώσεων εάν, η ελικοειδής ανάπτυξη που θα προέκυπτε θα προοριζόταν για εφαρμογή σε χώρους ξένους της εικαστικής δημιουργίας και συγγενείς της μαθηματικής πρακτικής. Η σπειροειδής όμως αυτή καμπύλη που θα



προκύψει από μία τέτοια ανάπτυξη - μέθοδο, προορίζεται να εφαρμοσθεί στην εικαστική δημιουργία, στην τέχνη την κατ'έξοχήν, αυτοοριοθετούμενη εντός ορίων εκ των έσω υπερβαινόμενων και επομένως ανέναα ζωοδοτούμενη με νέα ζωή.

Λογικό, κατά συνέπεια, διαφαίνεται, η επιλογή της γωνίας του άξονα της εναρκτήριας καμπύλης ως προς την γραμμή του ορίζοντα και η επιλογή του μεγέθους της καμπύλης αυτής, να επαφίονται στην διακριτική ευχέρεια και στην συνθετική ικανότητα του εικονοποιού, ο οποίος θα αναζητήσει στο πλαίσιο, την θέση για το σημείο έναρξης της σπειροειδούς ανάπτυξης - οπτικό κέντρο, την άμεση σχέση της σπείρας με το μέγεθος του κυρίαρχου οπτικού κέντρου και με αυτό του πλαισίου, την σχέση της με τον αριθμό των υπολοίπων πρωταγωνιστών και την σχέση της με το σχήμα του πλαισίου, εντός του οποίου πρόκειται να πραγματοποιηθεί η σύνθεση.

Με αφετηρία κεντρικό σημείο του κυρίαρχου οπτικού κέντρου, η σπείρα αναπτύσσεται δεξιόστροφα ή αριστερόστροφα επί της επιφάνειας του κάδρου, διαγράφοντας καμπύλες, η μεταξύ των οποίων απόσταση αυξάνεται προοδευτικά, από το κέντρο προς την περιφέρεια με βάση τον προαναγραφέντα τύπο. Σχηματίζει έτσι, αλληπάλληλους τοξοειδείς άξονες επί ολοκλήρου του μήκους των οποίων, δύνανται να κινηθούν οι περιοχές των ιεραρχημένων, από το κέντρο προς την περιφέρεια,

δεύτερων, τρίτων, τέταρτων κ.ο.κ. οπτικών σημείων. Οι περιοχές αναπτύσσονται με βάση την συγκεκριμένη μεθοδολογία (μεθοδολογία καθοδηγητική για την ανάγνωση) σε όλη την επιφάνεια του κάδρου, καταλαμβάνοντας στρατηγικά σημεία, ελαχιστοποιώντας με τον τρόπο αυτό την πιθανότητα δημιουργίας μίας, μη ισορροπημένης, υπερσυγκεντρωτικής ή κενής, ως προς κάποιες περιοχές, σύνθεσης.

Οι **έλικες** που παρουσιάζονται στα δύο προηγούμενα σχέδια, 23 και 24, οι οποίες δημιουργήθηκαν με βάση τον τύπο  $B = A + \frac{1}{3} A$ , εμφανίζουν σπείρωμα σχετικά πυκνό (συγκριτικά με την έλικα που ακολουθεί) και επομένως είναι πιθανόν κατάλληλες για την οργάνωση πλούσιων συνθέσεων.

Συνθέσεων δηλαδή, με πιο πυκνό ιστό εικαστικής αφήγησης. Η σπείρα αντίθετα, που ακολουθεί, η οποία δημιουργήθηκε εφαρμόζοντας έναν διαφορετικό τύπο ανάπτυξης, αποδίδει αραιότερο σπείρωμα, γεγονός που την αναδεικνύει ίσως κατάλληλη για την οργάνωση πιο λιτών συνθέσεων. Η ακολουθία της δημιουργίας της στα πρώτα βήματα, την ανάδειξη δηλαδή του σημείου έναρξης, είναι όμοια με τη διαδικασία που ακολουθήθηκε στο σχεδιασμό της πρώτης (Σχ. 23). Στην πορεία όμως, η εφαρμογή διαφορετικού τύπου, οδήγησε σε ανάπτυξη σπείρας μεγαλύτερων και γεωμετρικά αυξανόμενων ακτινών. Συγκεκριμένα, σε οριζόντιο ορθογώνιο παραλληλόγραμμο, και αυτή τη φορά σε «Χρυσό

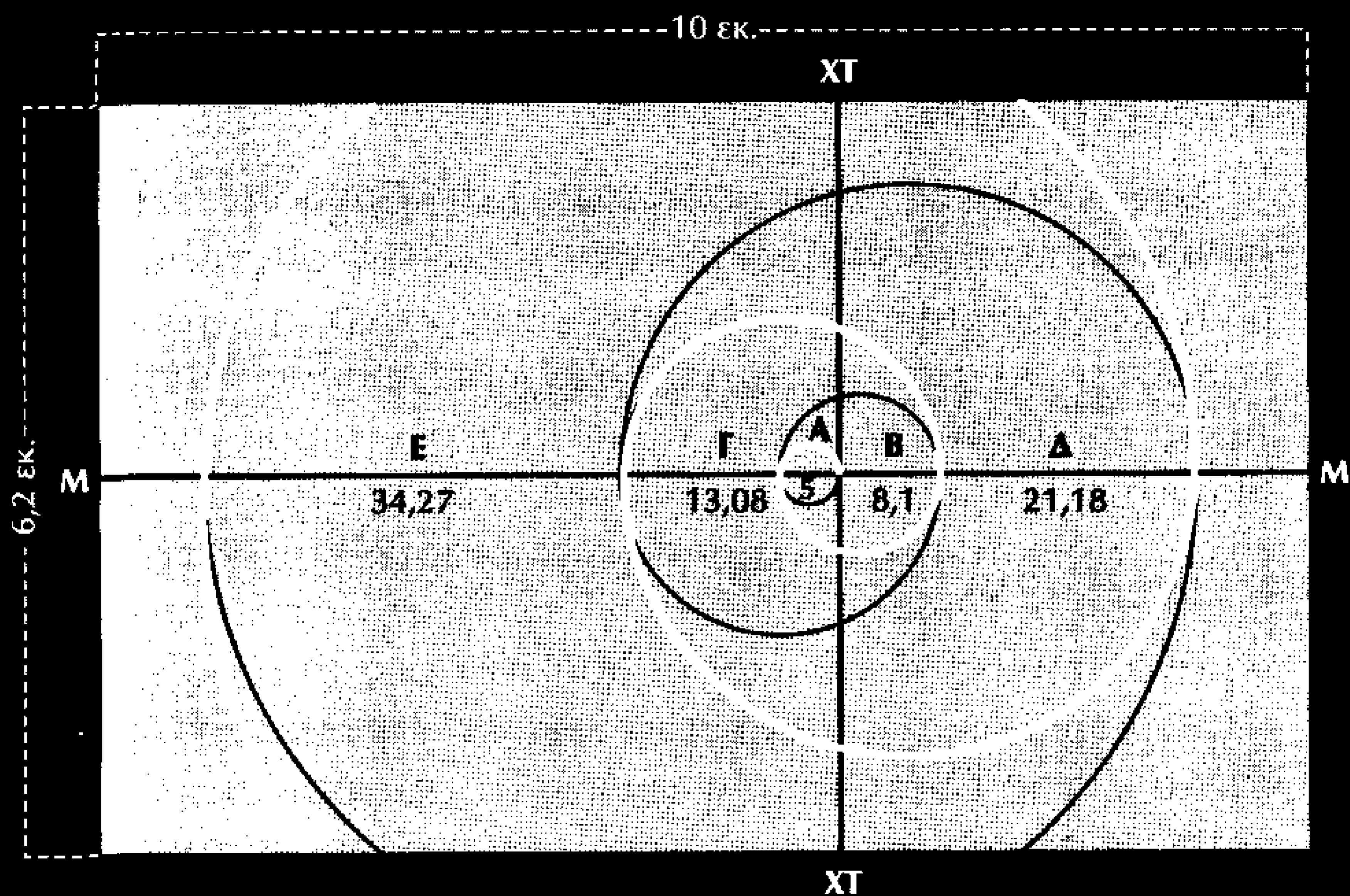
Παραλληλόγραμμο»  $\left( \frac{\text{μεγάλη πλευρά}}{\text{μικρή πλευρά}} = \varphi \right)$  σχεδιάζουμε δύο κάθετους άξονες. Κάθετους και μεταξύ τους και στις πλευρές. Τον οριζόντιο άξονα  $M$  που ενώνει το μέσον των μικρών πλευρών και τον κάθετο άξονα  $ΧΤ$  που ενώνει τα σημεία Χρυσής Τομής των μεγάλων (Σχ. 25). Με αφετηρία το σημείο τομής των δύο αυτών αξόνων, ορίζουμε επί του άξονα  $M$  (εκατέρωθεν του σημείου αυτού και διαδοχικά) τα διαστήματα  $A, B, \Gamma, \Delta$  και  $E$  με βάση τον τύπο

$$B = A \times \varphi$$

(και  $\Gamma = B \times \varphi, \Delta = \Gamma \times \varphi, E = \Delta \times \varphi$  κ.ο.κ.). Υπενθυμίζεται ότι  $\varphi = 1,618$  (βλ. Χρυσή Τομή σελ. 47).

Ορίζοντας το διάστημα  $A$ , όπως προηγουμένως, στα 5 χιλιοστά και εφαρμόζοντας τον ανωτέρω τύπο, έχουμε τα ακόλουθα μήκη:  $A = 5$  χιλ.,  $B = 5 \times \varphi = 8,1$  χιλ.,  $\Gamma = 8,1 \times \varphi = 13,08$  χιλ.,  $\Delta = 13,08 \times \varphi = 21,18$  χιλ. και  $E = 21,18 \times \varphi = 34,27$  χιλ. (το μήκος του πρώτου διαστήματος ορίζεται πάντα από τον εικονοποιό σε συνάρτηση με το μέγεθος του πλαισίου και αυτό του κυρίαρχου οπτικού κέντρου).

Με διαμέτρους τα διαδοχικά αυτά μήκη και κέντρα επί του άξονα  $M$ , σχεδιάζουμε κύκλους των οποίων τα απέναντι ημικύκλια όταν ενωθούν αποδίδουν μια πιο αραιή σε ανάπτυξη σπειροειδή έλικα (πιο αραιή σε σύγκριση με τη σπείρα του  $B = A + 1/3 A$ ), η οποία προσφέρεται, όπως προαναφέρθηκε για



Σχ. 25  
 Σπειροειδής έλικα ιεράρχησης  
 με βάση τον τύπο  $B=A \times \varphi$ .

ιεράρχηση συνθέσεων με μικρότερη πυκνότητα εικαστικών στοιχείων.

Σαν επίλογος του κεφαλαίου «Ιεράρχηση» και συνεπώς σαν ολοκλήρωση του παρόντος συγγράμματος σχεδόν αυτοαναδείχθηκε μια έρευνα, η οποία κάλλιστα θα μπορούσε να θεωρηθεί φόρος τιμής προς τη **Φύση**, η οποία σύμφωνα με προσωπικά βιώματα και εμπειρίες, στάθηκε και συνεχίζει να είναι, μέσω της **παρατήρησης**, κυρίαρχη και αστείρευτη πηγή **Γνώσης**. Αφορμή γι' αυτή την απρόσμενη ανακάλυψη, στάθηκαν οι δύο σπείρες που μόλις περιγράφηκαν. Με αφετηρία λοιπόν τις δύο αυτές σπειροειδείς έλικες και τη γνώση ότι η φύση βρίθει τέτοιων σχημάτων και αναπτύξεων άρχισε μια αναζήτηση, στον κόσμο της θάλασσας και συγκεκριμένα στην πολυπληθή οικογένεια των γαστρόποδων, με στόχο την ανεύρεση εκείνων των οποίων οι αναπτύξεις των σπειρών τους θα συμβάδιζαν σε ικανοποιητικό έστω ποσοστό με τους δύο τύπους:

$$B = A + \frac{1}{3} A \quad \text{και} \quad B = A \times \varphi$$

Οι προσδοκίες για συμπτώσεις σε απλά ικανοποιητικό βαθμό αποδείχθηκαν πολύ ταπεινές. Το αποτέλεσμα αυτής της μάλλον σύντομης έρευνας ήταν εντυπωσιακό! Δύο σχετικά μικρά κοχύλια\* ανέπτυξ-

---

\* Τα οποία κατά πάσα πιθανότητα εντάσσονται στην μεγάλη οικογένεια των *Molusca - Gastropoda - Orthogastropoda - Caenogastropoda*.

σαν στερεές σπειροειδείς έλικες με την ίδια πρόοδο με αυτές των δύο σχεδίων. Με απειροελάχιστες αποκλίσεις, το πρώτο (φωτογραφία 1) έδειχνε να επαληθεύει κατά γράμμα τον τύπο  $B = A + \frac{1}{3} A$  και το δεύτερο (φωτογραφία 2) τον τύπο  $B = A \times \varphi$ . Συγκεκριμένα, αφού μετρήθηκαν προσεκτικά (ξανά και ξανά) τα διαστήματα των σπειρών των κοχυλιών σε μια νοητή οριζόντια διάμετρο ώστε η τρισδιάστατη ανάπτυξή τους να προβληθεί σε επίπεδο για να προσομοιάζει με τα σχέδια, προέκυψαν τα εξής μήκη:

#### Φωτογραφία 1

Ακολουθία διαστημάτων των σπειρών σε χιλιοστά

3            4            5,4            7,3            9,6            12,5



Αν τώρα με τιμή έναρξης το 3 διαμορφωθεί ακολουθία έξι αριθμών, εφαρμόζοντας τον τύπο  $B = A + \frac{1}{3} A$  θα προκύψουν τα εξής μήκη:

$$3+1 = 4+1,33 = 5,33 + 1,8 = 7,13 + 2,38 = 9,51 + 3,17 = 12,68$$

Η ομοιότητα είναι εντυπωσιακή! Η απόκλιση δεν αγγίζει καν τα δύο δέκατα του χιλιοστού:

ΚΟΧΥΛΙ		ΤΥΠΟΣ
3	→	3
4	→	4
5,4	→	5,33
7,3	→	7,13
9,6	→	9,51
12,5	→	12,68

Εξίσου εκπληκτικό είναι αυτό που συμβαίνει και με το γαστρόποδο της δεύτερης φωτογραφίας.

Ακολουθία διαστημάτων των σπειρών σε χιλιοστά:

$$3 \quad 4,7 \quad 7,6 \quad 12,5 \quad 21$$

Αν και εδώ με αφετηρία τα 3 χιλιοστά σχηματίσουμε ακολουθία πέντε αριθμών, εφαρμόζοντας τον τύπο  $B = A \times \varphi$ , τότε θα έχουμε τις κάτωθι τιμές:

$$3 \times \varphi = 4,85 \times \varphi = 7,85 \times \varphi = 12,7 \times \varphi = 20,55$$

## Φωτογραφία 2



Η ομοιότητα είναι επίσης εντυπωσιακή, αφού η απόκλιση αγγίζει μόνο μια φορά τα δύομισι δέκατα του χιλιοστού:

<b>ΚΟΧΥΛΙ</b>		<b>ΤΥΠΟΣ</b>
3	→	3
4,7	→	4,85
7,6	→	7,85
12,5	→	12,7
21	→	20,55



Παρ' όλες πάντως τις αναπάντεχες συγκλίσεις, υπάρχει μια ουσιαστική διαφορά (πλασματική βέβαια) των μεν από τα δε: Τα σχέδια αναπτύσσονται αριστερόστροφα ενώ τα κοχύλια δεξιόστροφα. Θεωρήθηκε σωστό να μην αντιστραφούν τα σχέδια μιας και αυτά προηγήθηκαν κατά πολύ της έρευνας.

Είναι πολύ πιθανό, αν η έρευνα συνεχιζόταν, να αναδεικνύονταν και άλλες περιοχές φυσικών σπειροειδών αναπτύξεων, όπου αυτοί οι δύο τύποι θα εύρισκαν ακόμη πιο πιστή εφαρμογή. Από έναν μικρό οργανισμό έως ίσως κάποιο μακρινό Γαλαξία ή τη δομή ενός αριστερόστροφου ή δεξιόστροφου σύμπαντος...

**Η Φύση** έρχεται για μια ακόμη φορά να δώσει ύλη στην ανθρώπινη **αναζήτηση**...

Για να γίνει πιο αντιληπτή, από τον εικονοποιό, η μέθοδος που υποδεικνύεται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, καλό θα ήταν να επιχειρήσει την εφαρμογή της, για αρχή, σε μία προβληματική που θα έχει μία καθαρά, ασκησιακή ανάπτυξη, για να αποφύγει ανούσιους (ακαδημαϊκού χαρακτήρα) περιορισμούς της δημιουργικής του ώθησης, οφειλόμενους σε μία στείρα, εφαρμογή για την εφαρμογή, της συνθετικής αυτής μεθόδου. Μία καλή λοιπόν, πρακτική για την κατανόηση και απόκτηση αυτής της, φαινομενικά δύσβατης, τακτικής, είναι η ανάλυσή της, μέσω αλληπάλληλων ασκήσεων που θα δώσουν την δυνατότητα, στον εικονοποιό εκείνο που αισθάνεται την ανάγκη μίας, τέτοι-

ου είδους, συγκρότησης του έργου του, να μπορέσει να ακροβατήσει στον λεπτό καμπυλόγραμμο άξονα της σπείρας που δημιούργησε, επιτυγχάνοντας, με την άνεση που προσφέρει η γνώση, αυτοσχεδιασμούς ικανούς να οδηγήσουν ακόμα και σε μερική, τμηματικά, αντιστροφή της ακολουθίας των σπειρών.

Αυτή η πρόθεση, άλλωστε, έχει διαφανεί σε όλη την έκταση αυτού του δοκιμίου, σε κάποια κεφάλαια λιγότερο, σε κάποια άλλα περισσότερο. Η πρόθεση του να οδηγηθεί ο αναγνώστης, ο νέος εικονοποιός ή θεατής, στην κατανόηση, γνώση και κτήση της διαφαινόμενης, μέσω των κεφαλαίων, τακτικής, ώστε μέσω αυτής, να δώσει απαντήσεις σε ερωτηματικά που θα προκύψουν κατά τη δόμηση ή κατανόηση του έργου.

Οι απαντήσεις όμως αυτές, θα δει, ότι δεν είναι και δεν μπορούν να είναι, ο τερματισμός της διαδρομής της γνώσης, αλλά είναι τα νέα παράθυρα που έχουν θέα στην **Άλλη** αναζήτηση και περιπλάνηση, απαντήσεις και ενδεικτικές διαδρομές της οποίας, δύσκολα κάποιο κείμενο, βιβλίο ή σύγγραμμα θα μπορούσε να δώσει. Την **Έκφραση!**

*Η διαδρομή της γνώσης, όντως, δεν έχει κατάληξη. Η εξέλιξή της όμως, από ένα σημείο και έπειτα, δεν προηγείται αλλά ακολουθεί τη πορεία της ολοκλήρωσης σε διαδρομές έκφρασης και δημιουργίας. Οι απαντήσεις στα γεννώμενα νέα ερωτηματικά αυτής της διαδρομής αναζητώνται πλέον από τον ίδιο τον δημιουργό, εντός του.*

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Είναι πιθανόν να θεωρηθεί, ότι η ολοκλήρωση του προηγούμενου κεφαλαίου, οριοθέτησε και την ολοκλήρωση του δοκιμίου για τα περί την **εικαστική προβληματική**. Η λέξη ολοκλήρωση, όμως, εμφανίζεται ως ο πλέον αδόκιμος όρος. Αυτό γιατί μία πραγματεία που επιχειρεί την εξερεύνηση της τέχνης και στην παρούσα περίπτωση, της τέχνης της εικονοποίησης, δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ποτέ ολοκληρωμένη.

Θα ήταν σαν να λέγαμε ότι ολοκληρώθηκε η εξερεύνηση της φύσης του ανθρώπου, ότι δεν θα υπάρξουν, πλέον, νεά ερωτηματικά για την ύλη ή το πνεύμα. **Τέχνη όμως υπάρχει γιατί υπάρχει ο Άνθρωπος.** Τέχνη **Είναι** ο άνθρωπος και η διαδρομή αναζήτησης, εξερεύνησης και ερμηνείας δείχνει να μην έχει τέλος, επειδή ακριβώς, δεν μπορεί να έχει τέλος.

Κάθε μήκος που διανύεται στο ταξίδι της γνώσης της τέχνης, παράγει νέα μήκη πολλαπλάσια του διανυθέντος. Είναι μία διαδρομή αυτοτροφοδοτούμενη, μία διαδρομή όπου η παραμικρή κατάκτηση γνώσης, δεν είναι, παρά το θεμέλιο για την όρθωση του νέου ερωτηματικού, του νέου, προς εξερεύνηση, διανύσματος. Είναι μία διαδρομή αέναη. Το δοκίμιο αυτό

αναπτύχθηκε σε μορφή διδασκαλίας, διεκδικώντας το σημαντικό ρόλο του οδηγού που θα βοηθήσει στην είσοδο του νέου καλλιτέχνη, στην πρωταρχική προβληματική της εικαστικής "ορθογραφίας και σύνταξης". Στην προβληματική της δομής, στην προβληματική της αρχιτεκτονικής της εικόνας. Σκοπός της διδασκαλίας είναι η απόκτηση γνώσης. Γνώσης πηγάζουσας από τους δύο κυριότερους γεννήτορες της: τη **Φύση** και την **Παράδοση**. Από την παρατήρηση, μελέτη και ερμηνεία της φύσης και από την παρατήρηση, μελέτη και κατανόηση των παραδοθέντων από τους προϋπάρχοντες.

Η γνώση θα σπλίσει και θα τεκμηριώσει το αισθητήριο, το **Θείο** χάρισμα της ώθησης προς δημιουργία, ενδεικνύοντας και ενδυναμώνοντας μία σταθερή πορεία κρίσης, ελαχιστοποιώντας, μέσω της απόκτησής της, τις πιθανότητες άνισου έργου, τις πιθανότητες απώλειας προσανατολισμού. Απώλειας του ορατού στόχου.

Η καλλιτεχνική δημιουργία γεννάται από μία ανερμήνευτη εσωτερική ανάγκη έκφρασης. **Την ανάγκη αυτή την ονομάσαμε Θεία ώθηση και την χαρακτηρίσαμε ανερμήνευτη, όπως, μη ερμηνεύόμενο είναι και το Θείο.** Η εσωτερική αυτή ορμή θα πρέπει να γίνει αποδεκτή, ως τέτοια, ως μη έχουσα ανάγκη ερμηνείας, όπως το Θείο δεν χρήζει ερμηνείας. **Ερμηνείας και κατανόησης χρήζει η επιλογή των ανθρώπων εκείνων που ορίστηκαν από την Φύση**

*ως διάμεσοι της έκφρασης του Λόγου. Η επιλογή η ίδια και το μέγεθός της χρήζουν συνειδητοποίησης, ερμηνείας και κατανόησης, πρωταρχικά από τον ίδιο το δημιουργό, ώστε να προχωρήσει σε μια πλήρη αποδοχή της αποστολής του, σε μία αποδοχή ξεκάθαρη και διάφανη, ώστε ξεκάθαρη και διάφανη και καλή να είναι η διαχείριση του χαρίσματος. Του Θείου δώρου.*

Οι τελευταίες αυτές φράσεις του επιλόγου δείχνουν να οδηγούν σε άλλες διαδρομές σκέψης. Είναι ο ίδιος ο ορισμός της Τέχνης που οδηγεί σε διαδρομές τέτοιες, στην υπέρτατη έκφραση του Λόγου και του Έργου.

Ποιος μπορεί, όμως, να είναι ο ορισμός της τέχνης;

Ή καλύτερα, μπορεί να υπάρξει ορισμός της τέχνης;

Μπορεί να υπάρξει ορισμός για κάτι το μη ερμηνεύόμενο; Μπορεί να υπάρξει ορισμός για **το άγνωστο που γεννάται και ανδρώνεται μέσα στην ανθρώπινη φύση, εκπέμπεται από αυτή και προορίζεται σε αυτή;**

## ΘΕΑΣΗ – ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ – ΕΚΦΡΑΣΗ

Η εικονοποιητική διαδικασία θα μπορούσε να κατανεμηθεί (εντελώς σχηματοποιημένα) σε τρεις φάσεις: την θέαση, την αποτύπωση και την ερμηνεία - έκφραση.

Η **θέαση** - πραγματική ή φανταστική - είναι η άμεση οπτική ή φαντασιακή αντίληψη του, προς εικονοποίηση, θέματος.

Η **αποτύπωση** ακολουθεί, περισσότερο, μία τακτική ακαδημαϊκής μεθοδολογίας. Επιθυμώ να αποτυπώσω, μηχανικά ή εικαστικά, σχεδιάζοντας ή φωτογραφίζοντας, επιχειρώντας την μεγαλύτερη, δυνατόν, πιστότητα με το, προς εικονοποίηση, θέμα.

Στην **ερμηνεία - έκφραση** υπεισέρχεται ο προσωπικός λόγος: βίωμα, μνήμη, συναίσθημα, προσδοκία, επιχειρώντας ο λόγος αυτός να καταστεί το αίτιο της εικονοποίησης, η πρωταρχική δύναμη της εικόνας.

Στην πρώτη φάση, αυτή της θέασης, η συμμετοχή του εικονοποιού είναι αυθόρμητη και πρωτογενής: απολαμβάνει την θέα ενός όμορφου δειλινού, απολαμβάνει την θέα ενός όμορφου γυμνού σώματος. Εδώ, έχει άμεση, πρωτογενή, συναισθηματική εμπλοκή. Κατά την πρώτη φάση, ως θεατής, συμμετέχει απολαμβάνοντας, αποκομίζοντας άμεση μνήμη.

Στη φάση της αποτύπωσης, θα λέγαμε, (παρακινδυνεύοντας μίαν απλούστευση) ότι το συναίσθημα δίνει την θέση του σε καθαρά εγκεφαλικές λειτουργίες: δεν θαυμάζει το ηλιοβασίλεμα απολαμβάνοντάς το ούτε το γυμνό σώμα, διότι ο θαυμασμός απαιτεί συναισθηματική δραστηριότητα, επομένως, θαυμάζοντας, παράγει έργο. Ο θαυμασμός είναι δημιουργική δραστηριότητα. Στη φάση της αποτύπωσης, όμως, η δραστηριότητα η οποία επιζητείται, θα πρέπει να περάσει από διαδρομές αναλυτικής εγκεφαλικής λειτουργίας, στοχεύοντας στην καλή μέτρηση του ειδώλου για τη σωστή απόδοσή του, την ορθή ρύθμιση του μηχανικού μέσου για μία πιστή καταγραφή. Ο ενθουσιασμός, συνεπακόλουθο του θαυμασμού, αποσύρεται εν' όψει μίας αφαιρετικής, εικαστικά, εννοιακά και συναισθηματικά, θέασης του ειδώλου.

Η τελευταία φάση, αυτή της ερμηνείας - έκφρασης, δείχνει να είναι η φυσική απόληξη της πορείας εικονοποίησης, με αφετηρία την συγκινησιακή διέγερση του εικονοποιού από μία θέα πραγματική ή φανταστική - εσωτερική. Μέσα από μία διαδρομή κεκτημένης γνώσης του τρόπου απεικόνισης, φθάνει σε μία έμμεση εγκεφαλική ή συναισθηματική ή (συχνότερα και πιθανόν σωστότερα) συνδυασμό των δύο, κωδικοποίηση του προσωπικού του μηνύματος.

Εδώ, θα πρέπει να γίνει ένας σαφής διαχωρισμός μεταξύ της ανάγκης αποτύπωσης του προσωπικού μηνύματος και της αγωνίας ανεύρεσης της προσωπικής γραφής. Η αγωνία αυτή φαίνεται ότι ταλανίζει πολλούς δημιουργούς από τα πρώτα τους, μόλις, βήματα. Η ανεύρεση του προσωπικού τους ύφους. Η άμεση αναγνώριση ενός έργου τους, μέσω του προσωπικού τους τρόπου γραφής. Ένα είναι σίγουρο, που μπορεί ανενδοίαστα να γραφεί. Ποτέ δεν ανακαλύφθηκε προσωπική γραφή από δημιουργό, που αγωνιωδώς την αναζητούσε, από δημιουργό που την αναζήτηση αυτή την ιεράρχησε πρώτη στις καλλιτεχνικές του διαδρομές. Το προσωπικό ύφος δεν εφευρίσκεται. Είναι φυσικό επακόλουθο μίας εικαστικής και πνευματικής πορείας ολοκλήρωσης που πορεύεται παράλληλα με την αέναη, μη επαναπαυόμενη, αναζήτηση της προσωπικής οδού έκφρασης.

Όταν ο στόχος ανεύρεσης του προσωπικού ύφους προηγείται της ουσιαστικής πορείας, αυτό που παράγεται είναι μόνον θόρυβος. Σκόνη! Ο θόρυβος μετά από κάποιες στιγμές καταλαγιάζει και η σκόνη κατακάθεται. Είναι υγιής φιλοδοξία, ο στόχος ενός δημιουργού, να διαβεί παρθένα μονοπάτια. Το πέρασμά του όμως θα πρέπει να αφήσει ίχνη και να μην αναλωθεί σε ένα φευγαλέο σήκωμα σκόνης.

Σίγουρα, οι σελίδες του καλλιτεχνικού γίνεσθαι δεν έχουν γραφτεί από πυροτεχνήματα αλλά από την προώθηση σταθερών δυνάμεων. Το καινούργιο



δεν θα στηρίζει τη δύναμή του και την αιτία ύπαρξής του σε μία κραυγαλέα είσοδο, στην πρόκληση σάλου. Θα είναι το αρμονικό ξάφνιασμα, από την έλευση του νέου έργου, της νέας αφήγησης, της τόσο ωραίας, ώστε να γίνεται αμέσως οικεία.

Είναι ο ενθουσιασμός που θα προκληθεί από ένα, σχεδόν αναμενόμενο, νέο φως!

Σειρήνες, ικανές να αποπροσανατολίσουν τον εικονοποιό με αποτέλεσμα να χάσει την πορεία του, θα υπάρξουν πολλές, αναρίθμητες, σε όλο το μήκος αυτής. Λύση, για την αντιμετώπισή τους, δεν θα είναι σίγουρα ... το να δεθεί στο κατάρτι. Αυτό εγκυμονεί τον κίνδυνο περιχαράκωσης της πορείας του, εντός ενός στείρου ανακυκλούμενου και επαναλαμβανόμενου πεδίου.

### ***Λύση είναι η Γνώση***

***Η γνώση που θα τεκμηριώσει το χάρισμα. Λύση είναι η παιδεία και η καλλιέργεια που θα τον οδηγήσουν στην ανακάλυψη, την αποδοχή και την εκτίμηση του ενός και μοναδικού του Είναι.***

Τα εικαστικά, σε αυτό το δοκίμιο, ήταν η αφορμή.

***Το αίτιο είναι ο Άνθρωπος***

***Η Φύση και ο Άνθρωπος...***

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- John Rewald, *Il Post-Impressionismo*. G. C. Sansoni Editore Firenze (1967).
- Andreas Feininger, *Luce e Illuminazione nella Fotografia*. Garzanti Editore spa (1981).
- John Hedgecoe, *The Photographer's Handbook* Dorling Kindersley London (1977).
- Peter and Linda Murray, *The Art of the Renaissance* (1963).  
Για την Ελληνική γλώσσα: Εκδ. Υποδομη (1995).
- E.H. Gombrich, *The Story of Art* Phaidon (1989).
- Wassily Kandinsky, *Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο, Συμβολή στην Ανάλυση των Ζωγραφικών Στοιχείων*. Εκδόσεις Δωδώνη (1983).
- Herbert Read, *Dictionary of Art and Artists*. Thames and Hudson (1984).
- Patrick Frank, *Prebles' Artforms: An Introduction to the Visual Arts*. Pearson Prentice Hall (+2006).
- Ευκλείδης, *Στοιχεία Βιβλία 2, 4, 6, 13*.
- Harry Sternberg, *Composition: The Anatomy of Picture Making*. Dover Publications (2008).
- Richard Raskin, *Elements of Picture Composition: A Digest of Major Contributions to the Study of Design in Visual Arts*. Aarhus University Press (1986).

- David Praker, *Basics Photography: Composition*. AVA Publishing (2006).
- Henry Rankin Poore, *Pictorial Composition and the Critical Judgement of Pictures*. Bibliobazaar, LLC ([1903] 2008).
- Chris Bradley-Roger Williams-Chris Stowers, *Travel Photography*. APA Publ.L (part of the Langenscheidt Publishing Group).
- Molly Garrett Bang, *Picture This: Perception and Composition* (edition 1991).
- Ian Roberts, *Mastering Composition: Techniques and Principles to Dramatically Improve Your Painting*. North Light Books (2007).
- Susan Woodford, *Looking at Pictures*. Cambridge University Press (1983).
- Blue Fier, *Composition - Photo Workshop*. Wiley Publishing Inc. (2007).
- Mario Livio, *The Golden Ratio: The Story of Phi, The World's Most Astonishing Number*. New York: Broadway Books (2002).
- Luca Pacioli, *De divina proportione*. Luca Paganinem de Paganinus de Brescia (Antonio Capella 1509) - Venice.
- Stanley Morison, *Fra Luca de Pacioli of Borgo San Sepolcro*. Publisher Kraus Reprint Co (1969).
- Theodore Andrea Cook, *The Curves of Life*. New York-Dover Publications.([1914]-1979).
- Charles Bouleau, *The Painter's Secret Geometry: A Study of Composition in Art*. Harcourt, Brace & World (1963).

- Roy Howat, *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*.  
Cambridge University Press (1983).
- Leon Harkleroad, *The Math Behind the Music*.  
Cambridge University Press (2006).
- «Βρασίδης Βλαχόπουλος» – Έκδοση: Δήμος Αθηναίων  
Πνευματικό Κέντρο-Δημοτική Πινακοθήκη (1996).
- Richard Padovan, *PROPORTION Science, Philosophy,  
Architecture*. Taylor & Francis (1999).
- György Doczi, *The Power of Limits: Proportional  
Harmonies in Nature, Art, and Architecture*. Boston:  
Shambhala Publications (1981).
- Michael S. Schneider, *A Beginner's Guide to Constructing  
the Universe: The Mathematical Archetypes of Nature,  
Art, and Science*. New York: HarperCollins (1994).
- Sarah Kent, *Composition*, Dorling Kindersley, London  
(1995).

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ . . . . .	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	<b>Οριοθέτηση . . . . .</b> 15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	<b>α' Οπτικό Κέντρο . . . . .</b> 37
	<b>β' Χρυσή Τομή . . . . .</b> 47
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	<b>Απόσταση . . . . .</b> 63
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ	<b>Σύνθεση . . . . .</b> 79
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ	<b>Άξονες – Πλαίσιο . . . . .</b> 91
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ	<b>Βάση . . . . .</b> 109
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ	<b>Ισορροπία . . . . .</b> 121
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ	<b>Αυτοτέλεια . . . . .</b> 137
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ	<b>Ομοιογένεια . . . . .</b> 147
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ	<b>Αντίθεση . . . . .</b> 167
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΔΕΚΑΤΟ	<b>Κίνηση . . . . .</b> 181
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΩΔΕΚΑΤΟ	<b>Ιεράρχηση . . . . .</b> 197
ΕΠΙΛΟΓΟΣ . . . . .	225
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ . . . . .	233

Κάθε δημιουργική εικόνα, από οποιονδήποτε χώρο-σχολή-εφαρμογή και αν προέρχεται ή προορίζεται, ασχέτως μέσου, τεχνικής, περιεχομένου και θεματογραφίας, πρέπει να στηρίζεται σε κάποια διαδικασία δόμησης περισσότερο ή λιγότερο εμφανή. Μία Συνθετική δραστηριότητα αξιώσεων έχει σαν βάση την Εικαστική Δόμηση για την συγκρότηση και τεκμηρίωση της οποίας έχουν διανυθεί και διανύονται αέναα ανανεούμενες δημιουργικές διαδρομές. Διαδρομές ερευνητικές, πειραματικές και ενίοτε επαναστατικές. Το βιβλίο αυτό επιχειρεί την εισαγωγή στην προβληματική, την αναζήτηση και την μελέτη των συνθετικών αξιών της εικόνας. Αναλύει, με τρόπο απλό και άμεσο τις περιοχές στις οποίες ο Εικονοποιός θα αναπτύξει την συνθετική του δραστηριότητα με σκοπό την κατανόηση, την απόκτηση, την προσωπική ερμηνεία και την εφαρμογή ή την υπέρβαση(!) των κανόνων που σχηματοποιούν την περιπλάνησή του στην αναζήτηση της Εικαστικής του Ολοκλήρωσης.



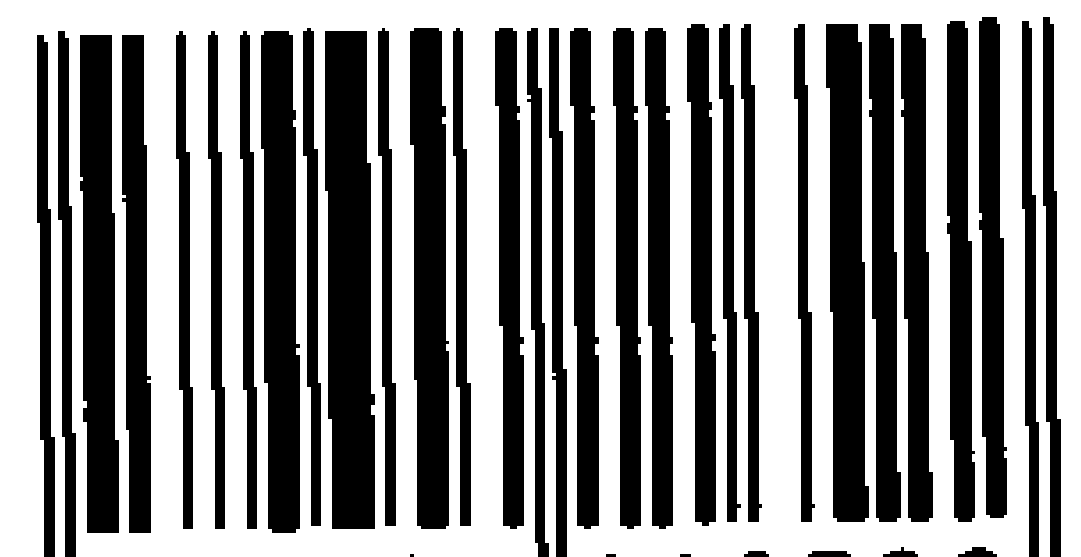
**ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΜΙΛΟΣ ΙΩΝ**

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΙΩΝ**

Συμπληγάδων 7, 12131 Περιστέρι  
Τηλ.: 210 57 47 729, 210 57 68 853, Fax: 210 57 51 438  
e-mail: info@iwn.gr, http: www.iwn.gr

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ, Σολωνος 85, 10679 Αθήνα  
Τηλ.: 210 33 87 570, Fax: 210 33 87 571

**ISBN 978-960-411-652-2**



9 789604 116522